

КНИГА ДЛЯ ЧТЕНИЯ ПО ИСТОРИИ РУССКОГО ИСКУССТВА



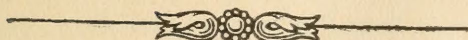
„ИСКУССТВО"

КНИГА
ДЛЯ ЧТЕНИЯ ПО ИСТОРИИ РУССКОГО ИСКУССТВА

ВЫПУСК IV

ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

СОСТАВИЛ
Н. Машковцев



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИСКУССТВО»
МОСКВА · 1948 · ЛЕНИНГРАД

РЕДАКТОР
А. ЛЕОНОВ



Как и в первых выпусках, здесь собрана литература, имеющая значение документов и первоисточников или могущая считаться классической по силе и глубине анализа и совершенству литературной формы.

Четвертый выпуск охватывает важнейшую эпоху истории русского искусства. Никогда русское искусство в массовых своих проявлениях не было столь демократическим, никогда русские художники не ставили перед собою так сознательно задачу служения народу. Тенденции реализма, зародившиеся еще в живописи первых пенсионеров Петра I, торжествуют в живописи передвижников. Естественно поэтому, что составитель счел необходимым возможно богаче и разнообразнее представить эту эпоху, стремясь самой живостью голосов критики и мемуаров дать почувствовать специфический дух времени, на протяжении трех десятилетий питавшийся идеями Белинского, Чернышевского, Добролюбова. Составитель не счел себя вправе включать статьи названных публицистов, ибо они не касались конкретных произведений русских художников, но устанавливали общие эстетические критерии и потому прямо относятся к истории русской эстетики.

Деятельность Крамского и передвижников освещена по преимуществу статьями Стасова, который был не только идеологом и главным пропагандистом этого движения, но и дал образцы критики, поистине бессмертные по своей принципиальной чистоте, верности суждений и живости чувства. Поэтому его описания выставок, анализы отдельных картин и характеристики художников занимают такое значительное

место в этой книге. Статьи Стасова написаны с такой непосредственностью, что читатель чувствует себя посетителем выставки, на которой впервые видит, вместе со Стасовым, капитальные творения Перова, Крамского, Репина, Маковского и Савицкого, Шишкина и Куинджи.

Однако даже Стасов не дал развернутых оценок таких художественных явлений, как живопись Сурикова, Поленова и, шедшей совсем в стороне от главного русла живописи, долголетней и важной работе Петра Соколова.

Так как в литературе, современной деятельности этих художников, их имена либо полностью отсутствуют, либо трактуются совершенно не соответственно их характеру и значению, то пришлось прибегнуть (это относится к Сурикову) к подборке коротких цитат из собственных писем художника и записей бесед с ним. Материалы о Поленове продолжают оставаться крайне бедными. Среди опубликованного не нашлось ничего, что давало бы сколько-нибудь полную историю жизни и характеристику творчества этого замечательного художника. Еще хуже дело обстоит с Петром Соколовым, биография которого вовсе не разработана, а критическая литература о нем ничтожна по своему содержанию.

Основным литературным портретистом этой эпохи оказался М. В. Нестеров. Вот почему так широко использована его книга „Давние дни". Так же обильны материалы, заимствованные из книги Репина „Далекое близкое".

Книга заканчивается Серовым—крупнейшим представителем реалистической школы. Выступающим за ним художникам-декадентам свойственно забвение великих национальных традиций и угодливое преклонение перед западным искусством во всех его проявлениях, вплоть до отрицания народных и реалистических основ, закрепленных гением Репина и Сурикова.

СОСТАВИТЕЛЬ.

ПИСЬМА, ДНЕВНИКИ, СТАТЬИ И ВОСПОМИНАНИЯ

ФЕДОТОВ
ПАВЕЛ АНДРЕЕВИЧ
1816—1852

А. В. ДРУЖИНИН

ВОСПОМИНАНИЯ О П. А. ФЕДОТОВЕ.

„Жизнь самого простого человека может быть поэмою", — говорит один из современных мыслителей, и афоризм его справедлив до некоторой степени... Малое, крайне малое число биографий стоят названия поэм по своей общедоступности, немногие из людей, живших и живущих на свете, сумели сделать возвышенную песнь из своей жизни—песнь, врезавшуюся в память современникам и несущую за собой благородное поучение для последующих поколений.

Художник Павел Андреевич Федотов, скончавшийся после тяжкой болезни, в ноябре 1852 года, принадлежит к числу людей, живших и трудившихся не напрасно. Заслуги покойного, как художника, слишком известны всякому, кто сочувствует русскому искусству; жизнь его есть песнь героической поэмы, богатая поучением. Эта жизнь, вся отданная высокому и прекрасному, лучше всех творений Федотова. Судьбе угодно было прекратить существование художника на самой первой ступени заслуг и известности; только ближайшие из друзей Павла Андреевича могут сказать о том, как слабы, ничтожны были его превосходные начатки перед теми неистощимыми сокровищами, которые зрели в уме его... Только они сознавали с ясностью, что будущие труды нашего соотечественника может быть превзойдут труды сэра Давида Вильки и самого Гогарта. Только им передавались проекты будущих произведений, изумительных по мысли, вдохновенно задуманных. Только они по временам могли дивиться, глядя на беглые очерки, в которых достоинства, повидимому, самые противоположные и несовместные в

одном человеке, высказывались с резкостью, приводящей в изумление.

Многие из жителей Москвы и Петербурга любовались большим альбомом Федотова; но немногие знают, что из всего этого альбома только две или три вещи нравились самому художнику, между тем как другое, несравненно прекраснейшее собрание будущих картин существовало в голове его...

Павел Андреевич Федотов родился в Москве, от весьма небогатых родителей.

„Отец мой,—рассказывал он,—был воином екатерининских времен, редко говорившим о своих походах, но видавшим многое на своем веку. Рассказов его нельзя было слушать без особенного чувства: так отдаленно казалось время, к которому они относились, так изумительны оказывались лица и герои, им упоминаемые. Женат он был два раза: в первый—на пленной турчанке, во второй—на моей матери. Большое наше семейство помещалось в небольшом домике и жили мы очень бедно; но пока отец мог служить, нужды особенно мы не испытывали. Старик был очень строг по службе, и часто, когда он возвращался домой из должности, за ним шел сторож с одной, а иногда с двумя парами сапогов в руках. Сапоги эти, перевязанные бечевкой, кажется, с печатью около узла, принадлежали нерадивым или нетрезвым писцам; снятые за наказание, они оставались в нашей квартире до утра и потом уже возвращались провинившимся. Честностью обладал он безмерною; но она, как у многих честных стариков, перенесших многое в жизни, облечена была в формы суровые, жестокие, угловатые. Я помню, как один раз, заметив, что один из его родственников щеголяет какими-то дорогими вещами, отец стал упрекать его так угрюмо и резко, что бедный обладатель небольшого сокровища заплакал. Я думаю, что упрек отца был неоснователен, осуждаю его подозрительность, а со всем тем не могу не удивляться этой неумолимой врожденной ему правдивости. Если бы я мог рассказать вам, при каких обстоятельствах, произошла упомянутая размолвка, вы бы еще вернее разделили мои чувства.

Зима обыкновенно проходила довольно печально; но лето для нас детей было золотым временем года. Отдаленные улицы Москвы и теперь еще сохраняют колорит довольно сельский, а в то время они были почти то же, что деревня. Любимым местом наших игр был сенник, где можно было не только вдоволь резвиться с другими ребятишками, но откуда сверху открывался вид на соседние дворы, а все

сцены, на них происходившие, оказывались перед глазами наблюдателя как на блюдечке. Сколько я могу дать себе отчет в настоящее время, способностью находить наслаждение в созерцательных занятиях обязан я сеннику или, скорее, верхней его части. Жизнь небогатого, даже попросту бедного дитяти обильна разнообразием, которое почти недоступно ребенку из достаточного семейства, — ребенку, развивающемуся в тесном кругу из своих родителей, гувернантки да двух-трех друзей дома — особ по большей части благовоспитанных, стало быть, не имеющих ничего особенно действующего на детскую фантазию. Возьмите теперь мое детство: я всякий день видел десятки народа самого разнохарактерного, живописного и сверх всего этого сближенного со мной. Наша многочисленная родня, как вы можете догадываться, состояла из людей простых, неуглаже́нных светской жизнью; наша прислуга составляла часть семейства, болтала передо мной и являлась нараспашку; соседи были все люди знакомые; с их детьми я сходился не на детских вечерах, а на сеннике или в огороде; мы дружились, ссорились и дрались иногда, как нам только того хотелось. Представители разных сословий встречались на каждом шагу — и у тетушек, и у кумы отца, и у приходского священника, и около сенника, и на соседних дворах. Все, что вы видите на моих картинках (кроме офицеров, гвардейских солдат и нарядных дам) было видено и даже отчасти обсуждено во время моего детства; это я заключаю как по воспоминаниям, так и потому, что, набрасывая большую часть моих вещей, я почему-то представлял место действия непременно в Москве. Быт московского купечества мне несравненно знакомее, чем быт купцов в Петербурге: рисуя фигуры добрых старых служителей, дядей, ключниц и кухарок, я, сам не зная почему, переношусь мыслью в Москву... Сила детских впечатлений, запас наблюдений, сделанных мною при самом начале моей жизни, составляют, если будет позволено так выразиться, основной фонд моего дарования“.

Маленький Федотов, без всяких предварительных познаний поступив в Московский кадетский корпус, в скором времени обратил на себя внимание и начальников и товарищей, а при выпуске оказался первым учеником... [1]

Память его, — сказывал он мне, — была такова, что всякая

[1] В корпус Федотов поступил в 1826 году, имея от роду около десяти лет. Через четыре года, за отличие в науках и поведение, сделан он был унтер-офицером, а еще через два года, в 1832, фельдфебелем.

страница, прочитанная им в то время, по нескольку дней будто носилась перед его глазами.

...Сверх своей завидной способности легко запоминать все прочитанное и слышанное, Павел Андреевич умел привязываться ко всякой науке, украшая необходимую сухость ее посредством процесса своей могучей фантазии. Для него история была рядом драматических сцен „в костюмах и с приличною обстановкою"; география переносила его под чужое небо, к чудесам чуждой нашему краю растительности: „когда я, маленький, — говорил он, — глядел на ландкарту, около меня будто бродили львы, крокодилы и удавы"; слушая военные науки, он присутствовал при движении войск, тяжких боях, осаждал крепости и выдерживал приступы; математика вообще и особенно тригонометрия наполняли его ум удивлением к чудесам, на которые способен ум человека. Рисовать он любил чрезвычайно и еще в первые годы своего воспитания дошел до возможности делать весьма схожие портреты своих учителей и товарищей; но музыку он любил больше живописи. Восемнадцати лет Федотов покинул школьные занятия и, как первый воспитанник, выпущен был в лейб-гвардии Финляндский полк прапорщиком. С этой эпохи труд наш становится легче, ибо личные воспоминания выступают вперед: знакомство мое с Павлом Андреевичем произошло на третий или четвертый год его пребывания в полку, где мои два брата были в то время его товарищами.

Мое первое свидание с Федотовым произошло в 1838 году. Павлу Андреевичу было тогда 23 года, а мне 12 — 13. Несмотря на значительную разницу в летах, я с первых же дней почувствовал симпатию к нашему будущему художнику, тогда еще молоденькому и красивому офицеру с розовыми щеками, светлыми глазами и маленькими темными усиками.

. . . .

Редкую неделю в то время я не видел Павла Андреевича; несколько раз ему пришлось и ночевать в нашем доме, когда Нева расходилась и переезд на Васильевский Остров, к месту его жительства, бывал затруднителен. Великая терпимость Федотова, а еще более его жадность к людям, его вечная охота иметь перед собой новые предметы для наблюдений, делала наши сношения весьма приятными.

. . . .

Один раз я помню, как он рассказывал мне и моему 14-летнему другу С. о наслаждении, которое он испытывал, посвящая иной свободный день гулянью по отдаленным ча-

стям города, без всякой цели, заговаривая с простым народом, обедая в подземных тавернах, по часу застаиваясь под освещенными окнами незнакомых домов и наблюдая какую-нибудь иногда забавную, иногда грациозную семейную сцену. Говоря обо всем этом, Федотов не упоминал о прелестях наблюдательности, о пользе изучения нравов, не вдавался ни в какие нам недоступные обобщения: он просто рисовал перед нами ряд живых сцен, и мы понимали его и сами сознавали приятность свободного дня, посвященного таким занятиям.

В это время Павел Андреевич уже ходил по вечерам в Академию, рисовал носы, ножки, уши и руки, имел некоторые знакомства между художниками, часто бывал в Эрмитаже и возвращался оттуда в восторженном настроении. Теньер и Фан-Остад были его любимцами...

— Глядите-ка, глядите сюда,—говорил он, подходя к большому изображению одной из фламандских пирушек Теньера,—вон смотрите, как хозяйка выгоняет метлой буяна. Ему хочется назад... полюбуйтесь, полюбуйтесь: он так и удирает! А здесь (картина изображала народную пляску) смотрите, как вот тот плясун поднял свою толстуху и подбросил ее на воздух! Как все веселятся и какие рожи довольные! Самому так весело становится! Вспомните об этих картинах завтра утром, вам покажется, что вы будто сами плясали с этими красными толстяками! Поверяйте всегда впечатление на вас сделанное картиной, проснувшись поутру. Нужно, чтобы воспоминание о ней, так сказать, сливалось с вашей настоящей жизнью.

Собственно о художественных начинаниях Федотова в то время я не могу сказать многого. Масляными красками рисовать он не пробовал, вещей большого объема и с многочисленными фигурами почти никогда не делал, постоянно оставаясь недовольным их компановкой. Но уже портреты его отличались разительнейшим сходством.

...Все лица, знакомые Павлу Андреевичу, были перерисованы по нескольку раз, во всех видах, и он набил свою руку до того, что мог шутя, одною чертою, изображать того или другого из своих приятелей, товарищей и начальников.

Некоторые из картинок, отделанных с особенным тщанием, поступали в особый альбом, хранившийся у Павла Андреевича. В этом же альбоме помещены были очерки, в которых довольно ясно обозначалось будущее направление покойного художника. Так, например, я помню одну вещицу, чрезвычайно характеристическую в этом отношении. Молодая, чисто одетая женщина, с бледным, благородным и испуганным лицом, ведет под руку по улице, мимо насмешливых

зевак, своего мужа, приведенного, вследствие сильной дружеской попойки, в положение жалкое и унизительное. Если не ошибаюсь, сам Гогарт не отказался бы от такого сюжета: так он полон мысли, драматизма и целительной сатиры, переходящей в поучение нравов.

Первое наше свидание по службе происходило в конце августа 1843 года. Федотов тогда жил в казармах лейб-гвардии Финляндского полка, в двух комнатах над адъютантской квартирой. Комнаты эти убраны были довольно мило какой-то мебелью из белого дерева; гипсовые головки, носы, ноги и руки висели на стенах; у дверей стояла черная доска, какие обыкновенно ставятся в училищах для черчения мелом. На диване лежала гитара с фаготом и еще какой-то раздвижной инструмент вроде флейты. На полу, на этажерке и около стола разбросаны были книги: в изобилии валялись Винкельман, Пушкин и английские учебные книжечки.

Федотов принял меня очень ласково и спросил, перезнакомился ли я с офицерами, а узнав, что уже все визиты кончены, дал мне в руки свой альбом, сказав: „Теперь он будет для вас понятнее". На вопрос мой о том, не обижаются ли некоторые из лиц, выведенных им в несколько карикатурном виде, он сказал, что из всех товарищей только один принял шутку к сердцу, да и тот старается не показывать. На черной доске несколькими штрихами набросаны были разные сцены из тогдашней его жизни и кроме того тянулся целый ряд рисунков самого странного содержания: на одном из них офицер, в костюме славянского витязя, поражал копьем голову одного англичанина; голова, падая, открывала под собой колоду карт. Потом то же лицо, в античном костюме, то-есть без всяких одежд, лежало мертвым на диване, и около него толпились другие знакомые лица с гитарами, лирами и балалайками. Федотов объяснил, что это сцены из „Руслана и Людмилы," им переделанной, после чего, взяв гитару, спел несколько забавных арий из этой оперы. В то время он много занимался музыкой, и голос его, сильный, звучный, нуждался только в достаточной обработке.

Мысль о том, чтобы, оставив службу, окончательно посвятить себя живописи, начинала уже в то время занимать Федотова; но все его стремления не получили еще достаточной определенности. Его тянуло в разные стороны; он еще не успел предаться всей душой тому роду искусства, который должен был составить его славу. Ему нравилась и баталическая живопись, и портретная, и историческая.

Потом Павел Андреевич был очень привязан к своим товарищам, между тем, как самая служба и образ жизни доставляли обильную пищу его наблюдательности. И нужно сказать правду, пребывание Федотова в лейб-гвардии Финляндском полку во многом способствовало тому „настрою“ (слово, которое часто употреблял покойный), который впоследствии отразился в его произведениях. Особы, не знакомые с военной жизнью, по всей вероятности, не знают, какой обильный источник для наблюдения во всех родах представляет хорошо устроенный и хорошо составленный полк, особенно полк егерский, то-есть, сформированный из народа молодого, бойкого, шутливого и расторопного. Сотни типов, самых оригинальных, не подмеченных и никем не описанных, сами просятся на глаза наблюдателю, привязывают его к себе, врезываются в память и помнятся на вечные времена. Федотов, если бы захотел, мог быть первым нашим живописцем по части военных сцен.

При разборе вещей, оставшихся после Павла Андреевича, вероятно, отыщется маленький эскиз под названием: „Прибытие старого гренадера Дворцовой роты в свою бывшую роту Финляндского полка“. Этот рисунок—совершенство в своем роде, потому что он прост и правдив; в нем вы видите десяток военных типов без всяких украшений. Бывший фельдфебель роты, взятый в дворцовые гренадеры, является к прежним товарищам в гости; старые солдатики его приветствуют и потчуют табаком; является маленький флейтщик, которого старик наверно баловал прежде; ротная собака прыгает от радости и ласкается к узнанному ею посетителю. В глубине ротной залы обычные занятия идут своим чередом: рекруты маршируют под надзором дядек; цирюльник, бреющий егеря, засматривается на гостя; один солдатик спит, другой угощает родных, третий любезничает, четвертый подает милостыню нищему, пятый чинит сапоги, шестой покупает тесемку у разносчика. В этом крошечном эскизе чрезвычайно много жизни, веселости, чувства и добродушия.

С утренних служебных занятий Федотов почти всегда возвращался, подметив какую-нибудь оригинальную подробность или характеристическую сцену. Маневры с дневками, живописными биваками, переправами вброд, дружескими беседами после утомительных переходов были для Павла Андреевича золотым периодом, давая ему десятками планы серьезных или шутливых очерков. Еще молодым офицером, когда ему приходилось стоять на дальных караулах, он всегда возвращался с запасом самых разнообразных

наблюдений. Если ему приходилось бывать с ротой на пожаре, он, посреди дыма и суматохи, подсматривал за один раз столько сцен, сколько иному не подметить во всю жизнь.

. . . .

Как бы то ни было, дальнейшие колебания оказывались невозможными: время уходило. Павлу Андреевичу, как я предполагаю, исполнилось двадцать семь или двадцать восемь лет. Все было сделано им, до чего можно достигнуть, не занимаясь живописью исключительно,—его рисунки водяными красками были одобрены многими знатоками. Портреты Федотов рисовал быстро, и они отличались разительным сходством; огромная способность к сочинению картин показывалась в самом легком очерке нашего художника.

Павел Андреевич оставил службу с мундиром и чином капитана: раз решившись, он пошел по новому пути с твердостью и смелостью.

В первое время после отставки наш художник раз или два раза в неделю находил время побывать у кого-нибудь из прежних товарищей. Иногда и товарищи заходили к артисту Федотову, в небеленый печальный дом, где-то в великом отдалении, между пустырей, у Невки.

В комнатках было холодно и часто угарно. Преданный Коршунов последовал за своим господином в качестве натурщика; одно время с Федотовым жили какие-то молодые люди, тоже художники; имени их я не упомню.

На следующий год Павел Андреевич стал реже бывать у своих приятелей. До нас изредка доходили слухи о том, что он приступил к масляным краскам, работает утром, вечером и ночью, при лампах или при солнечном свете, в Академии или дома—работает так, что даже смотреть страшно, не давая себе ни пощады, ни снисхождения, ни отдыха. Прошло еще несколько месяцев, долгих месяцев, прошел еще год, и слухи приняли направление очень приятное: Карл Павлович Брюллов расхвалил эскиз Федотова и часто с ним виделся; художники, составляющие славу русской Академии, единогласно признавали в нашем товарище присутствие замечательного дарования.

Павел Андреевич постоянно понимал военную живопись по-своему и так называемых баталических картин, с большими массами пехоты и конницы, с дымом и правильными движениями колонн, рисовать никогда не готовился. Область его была не там, не посреди величественных и разрушительных картин боя массами; его в тысячу

раз более привлекало изображение эпизодов малой войны, биваков, перевязочных пунктов, казарменных уголков,— одним словом, сцен немногосложных и отличающихся от живописи домашних сцен только тем, что фигуры одеты по-военному и имеют при себе оружие. Часть эскизов, им набросанных около этого времени, а еще более планы будущих картин, показывают справедливость этого заключения. Между первыми особенно замечательны два: „Французские мародеры в русской деревне“ и ,,Переход егерей в брод через реку на маневрах“. И тут и там мы видим собрание характеристических и забавных эпизодов, сцен простых и доступных всякому, фигур с выражением в лицах. Что касается до картин задуманных, то они еще более приближались к живописи домашних сцен. Между ними, я помню, между прочим, ,,Вечерние увеселения в казармах по случаю полкового праздника“ и ,,Казарменную жизнь“, задуманную после пересматривания картин Гогарта.

. . . .

Глядя на эскиз Федотова ,,Старость художника“,[1] можно подумать, что твердый дух его часто изнемогал под бременем нужды. Такое заключение будет едва ли справедливо. Павел Андреевич изучал фазисы нищеты так, как изучал он в натуре лица трактирных героев, не делаясь через то трактирным посетителем.

. . . .

Наконец наступил период времени, проливший столько радости на последние годы жизни нашего художника. Федотов верил в себя со дня своего знакомства с Брюлловым. Похвалы знатоков дела, членов Академии, только подтвердили его уверенность, но оставался главный шаг—встреча с публикой. Три картины Павла Андреевича: ,,Сватовство“, ,,Последствия пирушки“ и ,,Горбатый жених“, поступили в число произведений, имевших явиться на художественной выставке. Первая весть, которой я был встречен по приезде моем в Петербург, осенью

[1] Эскиз этот известен друзьям Павла Андреевича. Из него несомненно имела выйти картина мрачного, потрясающего содержания. Здесь он изобразил самого себя в преклонных летах, посреди голодной семьи и беднейшей обстановки, пишущего вывески, между тем, как дворник вынимает вьюшки из труб и проч. Эскиз этот истинно гогартовский по смыслу, писан в минуту уныния, но уныния не перед нуждою, а перед мыслью о предполагаемой слабости своего дарования. Сомнение в своих силах часто томило душу Федотова в годы приготовительного труда. После выставки он совершенно охладел к своему превосходному эскизу.

1848 года, наполнила меня радостью. Имя Павла Андреевича гремело по городу. Я бросился в Академию и увидел в одной из боковых зал великие толпы народа... Через несколько минут предстало перед нами веселое, но значительно постаревшее за лето лицо Павла Андреевича. Федотов перед тем делал должностной визит и одет был в мундире, без эполет, а вместо каски имел он шляпу с черным пером, как носили во время его отставки. Когда он отходил от картин, мы сошлись лицом к лицу; после различных приветствий, условились этот день обедать вместе, пригласив из числа товарищей тех, которые отыщутся дома.

. . . .

В эту же самую осень счастливый случай сблизил нас с Павлом Андреевичем еще более прежнего. Почти в одно и то же время он переменил свою квартиру, между тем как я занял для себя еще одну квартиру у Большого проспекта, так что строение, в котором жил Федотов, оказалось на половине дороги между обоими жильями его преданного друга, товарища и почитателя. Один раз, проходя пешком по 21-й линии, я услышал стук в окно маленького деревянного домика в один этаж, и когда подошел поближе, мне предстали неразлучные фигуры художника с его верным служителем.

— Мы с вами опять финляндцы!—кричал Федотов (казармы полка были видны из его окон). Входите же поскорее. Теперь мы будем видеться всякий раз, как вы того захотите.

Коршунов, маленький черный человечек с сметливым и умным лицом, как у всех ярославцев, также очень довольный близостью полка, выбежал ко мне и повел меня по двору, украшенному полуразвалившимися сараями, клетушками и дряхлым флигелем.

По внутреннему расположению эта квартира Федотова, в доме г. ** была значительно хуже всех квартир, до того им занимаемых; она вся состояла из маленьких сеней и одной холодной комнаты, да еще чуланчика, где помещался служитель. Коршунов, уже успевший и со своей стороны пристраститься к искусству, с довольным видом указал мне на стены своего помещения, сверху донизу оклеенные лубочными картинками и неудачными рисунками, отданными барином в его вечное владение.

Комната Павла Андреевича была вся загромождена гипсовыми вещами, книгами и начатыми рисунками. В одном уголку стоял манекен, с первого взгляда совершенно

напоминавший живого человека; прямо против него помещался слепок с Венеры Медицейской. Квартира стоила пять рублей в месяц; выбирая ее, Федотов гнался не за дешевизной (ему несколько раз предлагали помещения недорогие и удобные), а за тем, чтобы главная комната сходствовала с комнатой, задуманной им для одной из своих картин. Сверх того оказывалось нужным, чтобы эта комната была не на солнце, имела бы три окна, да еще какие-то другие особенности. К сожалению, весь труд (он искал такой квартиры несколько месяцев) оказался напрасным; план задуманной картины сменился другими планами; а за Федотовым осталось только холодное и беспокойное помещение, через стену с маленькими детьми, кричавшими, бегавшими и плакавшими целые сутки, без отдыха.

. . . .

Наш живописец видел целые потоки наслаждений в одной своей наблюдательной способности. Вид снеговой поляны перед окнами, розовые сумерки зимнего вечера делали его счастливым на весь день [1], все жильцы дома: огородники, слепая девушка и старейший моряк, ходивший обыкновенно в фуражке с половиной козырька, интересовали его, и он хорошо знал их нравы. Иногда мы посвящали утро, а летом—вечер прогулке на Смоленское кладбище, в селение Галерной Гавани, и всякий человек, знавший Федотова, не найдет странным, если я скажу, что подобного рода прогулки по отдаленным захолустьям были для меня в десять раз интереснее бала, оперы, самой любопытной и редкой книги. Вечно ровный по характеру, зоркий на все живописное, образованный совершенно посвоему, неистощимый в разговоре, понимавший цену жизни так, как никто ее не понимает, Федотов был полон истинной самостоятельности, наблюдательности безграничной, но симпатической. Когда я бывал с ним вместе, мне казалось, что у меня во лбу лишних два глаза и что лишняя голова сидит на моих плечах. Рассказы этого человека, видевшего на своем веку только Петербург и Москву, были живее, интереснее, неистощимее, чем рассказы многих людей, объехавших полсвета. Сознание того, что жизнь его полна и вечно будет полною, наде-

[1] У меня хранится вид 20-й линии, зимой, около сумерек, подаренный мне Павлом Андреевичем. Около дома идут две фигуры в шубах, изображающие его самого вдвоём со мною. Вся вещица кончена в одно утро, масляными красками.

ляло Федотова спокойствием духа, способностью быть счастливым...

. . . .

Из слов его было видно, что он считает труд упорный, труд неотступный величайшим наслаждением в жизни, что быт умных, милых, но праздных людей кажется ему достойным жалости, что каждый день его есть одна цепь событий, мыслей, замыслов, радостей при успехе, усиленной работы при вымысле, что он уверен в своих силах и будущей славе, что ему знакомо только одно горе: бедное положение его престарелого отца с семейством.

„Меня не станет на две жизни, на две задачи, на две любви—к женщине и к искусству. Разве за тем я должен принять ее руку, чтобы оставить ей одни заботы и хлопоты, а самому, вдали от нее, вести ту жизнь, без которой я не могу вперед двигаться? На прошлой неделе мы провели с вами отличный вечер, шатаясь по дальним улицам, представляя, будто мы нанимаем углы от жильцов,—шатаясь, подсмотрели десятки сцен: голова моя обогатилась, я задумал несколько новых эскизов. Возможны ли подобные занятия при семейной жизни? Нет! Чтобы идти и идти прямо, я должен оставаться одиноким зевакой до конца дней моих. Моего труда в мастерской только десятая доля: главная моя работа на улицах и в чужих домах. Я учусь жизнью, я тружусь глядя в оба глаза; мои сюжеты рассыпаны по всему городу, и я сам должен их разыскивать“.

. . . .

Просыпался Федотов очень рано, раскрывал форточки, несмотря на погоду, иногда просовывал туда голову, дышал холодным воздухом, иногда заглядывал на дым от труб, на изморозь, на свежую траву или на проходящих пешеходов. Потом его обливали холодной водой, одевали, смотря „по сезону“ (его слово), в пальто или теплую шинельку—и Павел Андреевич, нахлобучив теплую фуражку самого некрасивого вида, устремлялся по дороге к Большому проспекту. Так как линия была и длинна и пуста, то он успевал обыкновенно согреться, не развлекаясь обилием интересных предметов. На проспекте он начинал наблюдать и заставаться там, где почему-нибудь толпился народ кучками. Ему попадались писцы, отправлявшиеся в должность, финляндские солдатики, скидавшие, по старой памяти, перед ним шапки, потом хозяйки, в сопровождении горничных идущие к рынку, подвигающиеся по направлению к Академии, а наконец, разносчики и купечество окрестностей Андреевского рынка. Направление прогулок часто переменя-

лось. Сколько я мог заметить, Федотов в этом отношении держался только одного правила: не ходил там, где мало бывает народа. Застав его после такой прогулки, уже можно было беседовать с ним полдня, не исчерпав всех предметов, им подмеченных. Там он видел чухонцев, игравших в носки у дворника; у одного нос уже был красен, „формою своею сходствуя с кактусом". В другом месте ему удалось идти следом за двумя толстенькими девочками, отправлявшимися в пансион, причем было открыто под шляпкой ушко маленькое и прозрачное, какое редко кому видеть случалось. Потом навстречу попался отставной моряк с половиной козырька; борода у него была как „серебряная скребница"; добрый старикашка сообщил кое-что очень любопытное о своем свидании с лордом Нельсоном в Неаполе. Потолковав с моряком, Федотов толкнулся было к одному своему должнику, который встретил его в самом утреннем неглиже, без халата, будто желая показать, что „с меня, брат, взять нечего". Потом повстречался один фланер Васильевского Острова, в венгерке; у этого борода была выбрита, но он так редко имел привычку бриться, что Федотов, привыкнув видеть у него щетину на подбородке, сперва не узнал своего приятеля. Около домика, где живет „та черноглазая", он заглянул в окно и узрел бедного мужа, забившегося в угол, между тем как сожительница кричала на весь дом и прохожие останавливались. И все это рассказывалось так, как немногие умеют рассказывать, а сверху того вся речь сопровождалась шуткой, веселым смехом, метким словцом, какой-нибудь подробностью, которая так и носилась перед вашими глазами.

...Я часто бывал свидетелем особенностей, о которых нельзя умолчать. Иногда фигуры, на окончание которых шел целый месяц, вдруг являлись замазанными, стертыми; иногда в день наработано было более, чем в две недели усиленного труда. Иногда я заставал все картины в стороне и перед художником пустую доску, бумагу или полотно.

„Не стану ничего делать до тех пор, пока не выучусь писать красное дерево",—такими словами встречал меня Федотов.

— Вчера я не мог справиться со стулом. Не отойду, пока не выучусь.

В другой раз, не быв у Федотова с неделю, захожу утром и вижу новую картину „Мадонну с младенцем"!

— Шутка вот какого рода[1],—говорил опять Павел Андре-

[1] Поговорка, которую он в жарком разговоре употреблял беспрестанно.

евич, смеясь моему изумлению.—Эта мысль не давала мне покоя, и я захотел испробовать свои силы. Сверх того, мне нужно добыть себе мягкости, грации, неземной красоты в лицах.

„Вдовушка“ показала, что этюд Федотова не мог назваться напрасным.

Один раз, в мае месяце (это случилось дней за десять до нашей последней разлуки), проезжая мимо квартиры нашего художника, я услышал знакомый стук в окна, и как погода стояла теплая, то вслед за тем выбежал ко мне сам Павел Андреевич, в легоньком пальто и без шапки. На лице его была написана великая радость, глаза весело сверкали.

— Заходите, заходите живее,—кричал он,—хорошо, что вы были у меня вчера... вы увидите вещь, за которую меня иной может ославить лгуном.

Мы вошли в описанную мной комнату, пробрались между разным хламом к окну, у которого еще вчера стояла картина (то была вторая или третья копия „Вдовушки“), еще вчера не представлявшая ничего, кроме начерно набросанной фигуры, стертого лица и двух-трех отделанных аксессуаров. На место этой вещи стояла, повидимому, другая, почти совершенно оконченная на всех трудных пунктах, с готовым лицом и платьем, со множеством щегольски отделанных мелочей.

— Вы шутите надо мной, Павел Андреевич,—сказал я,—неужели это дело одного вечера и одного утра?

— И одной ночи,—прибавил художник.—Нынче, слава богу, рано рассветает. Со мной произошла штука, феномен, чтобы сказать благообразнее, о котором я до сих пор понятие имел только приблизительно. У меня будто искра зажглась в голове; я не мог спать, я чувствовал в себе силу чрезвычайную; мне было весело; я сознавал каждой жилкой то, что я мог в эти минуты сделать. Никогда не доводилось мне работать с такой легкостью и так успешно: каждый штрих ложился куда следовало, каждое пятнышко краски подвигало все дело“ [1].

. . . .

С наступлением вечера он или снова принимался за работу, набрасывая карандашом очерки будущих картин, рисуя отдельные сцены, или же, вместо рисовки, отправлялся куда-нибудь беседовать и, беседуя, наблюдать. В последние

[1] В тот же день Федотов показал свой труд художнику Жемчужникову. Гость, любуясь отделкой „Вдовушки“, сказал ему: „Как это хорошо и как просто!“ Павел Андреевич отвечал весьма метко: „Да, будет просто, как поработаешь раз со сто!“.

два года он любил, для сбережения времени, сливать все эти занятия воедино, то есть по большей части ходил в те дома, где можно было без церемонии усесться посреди гостей с карандашом и бумагою, чертить и рисовать, в то же время болтать, слушая музыку или разглядывая новые лица. Плодом этих вечерних занятий осталось множество прелестнейших рисунков, часть которых должна быть между бумагами Павла Андреевича, а другая, несравненно значительнейшая, роздана кому пришлось самим художником. В вечернее время женское общество было необходимо Федотову.

. . . .

Еще одним великим, хлопотливым, требующим больших издержек, но зато чрезвычайно благородным занятием в жизни Павла Андреевича было изучение натуры, потребной для сочинения той или другой картины, деятельно подвигаемой вперед. Чтобы понять, до какой степени этот труд был велик, нужно вспомнить необыкновенную добросовестность Федотова и его глубокое отвращение к рисовке предметов из головы, то есть без натуры перед глазами. Так, например, при отделке „Сватовства“ Федотову прежде всего понадобился образец комнаты, приличной сюжету картины. Под разными предлогами он входил во многие купеческие дома, придумывал, высматривал и оставался недовольным. Там хороши были стены, но аксессуары с ними не ладили; там годилась обстановка, но комната была слишком светла и велика. Один раз, проходя около какого-то русского трактира (близ Гостиного двора, если не ошибаюсь), художник приметил сквозь окна главной комнаты люстру с закопченными стеклышками, которая „так и лезла сама в его картину“. Тотчас же зашел он в таверну и с неописанным удовольствием нашел то, чего искал так долго. Стены, вымазанные желто-бурой краской, картины самой наивной отделки, потолок, изукрашенный расписными „пукетами“, пожелтевшие двери,—все это совершенно согласовалось с идеалом, столько дней носившимся в воображении Федотова.

Едва только одолел он первую трудность, явилась тысяча других. Нужно было сыскать оригинал купца, застегивающего кафтан, его жены, удерживающей (на картине) невесту за платье, невесту, прислугу, жениха, кисейное платье, разные аксессуарные вещи, необходимые для картины. Разыскание живых типов по широкому Петербургу не могло быть в тягость нашему наблюдателю, найти лица не было делом очень тяжелым; но где было достать денег на плату натурщикам?.. И вот, жертвуя своим скудным достатком

там, где оно оказывалось необходимым, Павел Андреевич все-таки сумел обделать наибольшую часть своей задачи и приятным и выгодным образом. Какой-то добродушный купец (честь ему за то и слава) охотно согласился дать скопировать свою особу, один из знакомых офицеров сам вызвался служить натурой для жениха, беспрекословно облачаясь в мундир и стоя на одном месте столько времени, сколько того было угодно Федотову. На Толкучем и на Андреевском рынках наш живописец высмотрел несколько старух и сидельцев, пригласил этот народ к себе, угостил чаем, нанял за сходную цену и во время работы побеседовал с ними так, как только он умел беседовать. Платья, мебель и мелкие вещи взяты были у приятелей, а предметы такого же рода, слишком старые и загрязненные, выбирались из лавок и рестораций.

...Один раз он съездил в которое-то из женских учебных заведений Петербурга для свидания с одной из родственниц и, возвращаясь оттуда, задумал картину под названием „Приезд государя императора в институт". Федотов имел в виду изобразить более сотни детей и взрослых девушек, но изобразить так, чтобы зрителю эти дети и девушки казались как будто существами знакомыми и когда-то виденными. На приготовительных трудах по этому случаю можно было действительно усмотреть изобилие женских и детских типов, начиная от здоровой кудрявой резвушки до задумчивой девочки, и от грациозной малютки до совершенно развитой девицы, в полном цвете правильной и строгой, даже несколько холодной красоты. Так как Федотов был знаком во многих семействах и мог время от времени ездить в институты, за оригиналами не могло быть остановки; но где же надлежало скопировать место действия, большую залу с колоннами, постелями и освещением от бесчисленных окон? Эту обстановку и освещение потребно было иметь перед глазами каждую минуту, между тем как беспрестанные посещения института оказались бы невозможными. Подумав немного, наш художник решился в своей комнате устроить себе институтскую залу с помощью картона, палочек и глазированной бумаги. Около двух недель он сидел, размеривал по масштабу, клеил, раскрашивал и резал, а наконец, плодом его усилий вышла большая белая коробка с прорезанными окнами; внутри коробки, открытой с боку, помещались белые колонны и ряды кроватей. Каждая колонна обклеивалась бумагой под мрамор; каждая кроватка отделывалась как будто для игрушки.

. . . .

Причина последней болезни Павла Андреича в высшей степени трогательна, но проста как нельзя более. Он изнурил себя работой, неотступным, пламенным умственным трудом.

...Мы виделись и беседовали ежедневно, и никогда я не помню Федотова более ровным по характеру, уверенным в себе и спокойно неутомимым, как в это время. Он оканчивал две копии „Вдовушки" и „Сватовства", набрасывал очерки двух картин; оба произведения имели быть оконченными к выставке, а до выставки оставалось не более четырех месяцев.

. . . .

После трехгодичной выставки 1848 года он опять было пустился работать попрежнему, невзирая на короткие зимние дни; но вскоре семейные обстоятельства и обстоятельства довольно печальные, побудили его отправиться в Москву, на самое короткое время. По прошествии двух недель друзья Павла Андреевича получили известие, всех чрезвычайно обрадовавшее. „Мои картинки производят фурор, — писал Федотов, — и мы здесь помышляем устроить маленькую выставку из моих эскизов и конченных работ. Новым знакомствам и самым радостным, теплым беседам нет конца. В участи моего отца и сестры-вдовушки первые лица города приняли участие; с божьей помощью, я надеюсь, что их обеспечат навсегда".

. . . .

К несчастью, дела семейства именно находились в положении, не допускавшем надежд, не изменявшемся вследствие временных облегчений: домик, где родился Павел Андреевич, продан был за долги; с его продажей все многочисленное семейство художника лишилось крова и половины средств к существованию. Федотов увидел, что ему хотя некоторое время придется работать не то, что ему хотелось, — работать не для известности, а для денег. День, в который он решился сам копировать свое „Сватовство" и запродать свою копию, был одним из немногих печальнейших дней его жизни. И вот почему: к маю месяцу 1852 года мастерская Павла Андреевича была наполнена начатыми вещами, а сам он видел впереди себя целые месяцы труда самого тяжкого.

При упоминании об этом последнем обстоятельстве сердце мое сжимается и на глазах выступают слезы. За два дня до моего отъезда из Петербурга я заходил к Федотову и звал его вместе с собой в деревню на полный отдых, прерываемый поездками по живописным сельским окрестно-

стям нашего края. Я вызвался устроить ему особую мастерскую в саду, посреди целой рощи из белых роз, перетащить из столицы вещи, им начатые, заманивал его обещаниями свиданий с несколькими из близких к нам лиц. Несколько минут Павел Андреевич колебался, но мысль о выставках взяла свое...

Через день мы сошлись с Павлом Андреевичем в последний раз, вечером, накануне моего отъезда. Мы беседовали до полночи. Рано утром я выехал из Петербурга и через месяц получил горестную весть о последней болезни нашего художника.

История этих несчастных событий, пяти месяцев злого недуга и последних дней Павла Андреевича, слишком тягостна и слишком свежа для того, чтобы о ней много распространяться... Выше всякого описания были страдания Федотова. Его могучий организм и пламенная фантазия оказывались в этом случае гибелью: он не имел ни минуты успокоения, часу сна, тихих или отрадных иллюзий; он не поддавался недугу, не расставался с частью своей необыкновенной памяти, узнавал посетителей, осведомлялся об отсутствующих друзьях, чертил рисунки на стенах своей комнаты, видел перед собой чудовищные сцены и образы.

Все было кончено. Павел Андреевич умер 14 ноября. 18 ноября, во втором часу утра, погребальная процессия двинулась по дороге к Петербургу с телом Павла Андреевича; на разных трактах, за заставой и до заставы, присоединялись к ней многочисленные друзья покойного, старые полковые товарищи, профессора, академики и художники, мужчины и дамы, с которыми был дружен Федотов...

Останки Павла Андреевича положены невдалеке от большой церкви Смоленской божьей матери, в нескольких десятках шагов от памятника знаменитой артистки русского театра В. Н. Асенковой.

Наружность Федотова в последние годы жизни была привлекательна особенным выражением энергии, постоянства и смелости, написанных на его лице. Сложен он был крепко и, как сам выражался, суковато. Силой физической он никогда не хвастался, но во время последней болезни мог выдергивать из стен гвозди своими руками. Голова у него была маленькая и превосходно сформированная в своей верхней части; обилием волос Павел Андреевич не мог похвастаться. Во взгляде его и усмешке проявлялось много светлого, спокойного, но довольно размашистого юмора. Одевался он бедно и небрежно, но не неряшливо. Он нравился многим и должен был нравиться, ибо нельзя

было видеть Федотова и не подумать о нравственной силе, резко отражавшейся во всех его чертах и движениях...

Мы хотели сказать несколько правдивых слов над могилой Федотова, свершившего доблестно свое короткое поприще, над гробом существа, которого жизнь была не пустой грезой, а жизнью наяву, исполненною борьбы, труда, дружбы, твердости, бесстрашия, славы и, следовательно, счастья.

А. Дружинин. Собр. сочинений, СПБ. 1858. Перепечатаны в 1918 году в Москве.

АЙВАЗОВСКИЙ ИВАН КОНСТАНТИНОВИЧ
1817—1900

ГАЙВАЗОВСКИЙ В ИТАЛИИ

В „Одесском вестнике“ напечатаны любопытные известия об успехах Гайвазовского в Италии. Газеты наши поспешили воспользоваться приятною новостью и сообщили ее своим читателям. Новость эта так интересна, так отрадна, что мы не можем себе отказать в удовольствии сделать то же. „Художественная Газета“ даже не считает себя вправе умолчать о ней и сохраняет в столбцах своих выписку из статьи „Одесского вестника“

„В Риме и Неаполе все говорят о картинах Гайвазовского. В Неаполе так полюбили нашего художника, что дом его целый день наполнен посетителями. Вельможи, поэты, ученые, художники и туристы наперерыв ласкают его, угощают и, воспевая в стихах, признают в нем гения. Даже король неаполитанский изъявил желание, чрез нашего посланника графа Гурьева, увидеть русского художника и его чудесные картины. Его величество долго разговаривал с Гайвазовским и купил у него картину, изображавшую неаполитанский флот. В честь его явилось в Неаполе множество импровизаций. В Риме, на художественной выставке, картины Гайвазовского признаны первыми. „Неаполитанская ночь“, „Буря“ и „Хаос“ наделали столько шуму в столице изящных искусств, что залы вельмож, общественные сборища и притоны артистов оглашались славою новороссийского пейзажиста; газеты гремели ему восторженными похвалами и все единодушно говорили и писали, что до Гайвазовского никто еще не изображал так верно и живо света, воздуха и воды. Папа купил картину его „Хаос“ и поставил ее в Ватикане, куда удостаиваются быть помещен-

ными только произведения первейших в мире художников. Изображение хаоса, по общему мнению, отличается новою идеею и признано чудом искусства. Любопытно было бы получить описание этой картины, чтобы судить, до какой степени наш художник умел воспользоваться этою смутною и грандиозною идеею. Его святейшество пожелал непременно видеть Гайвазовского, видел его и, в знак отличного своего благоволения, пожаловал ему золотую медаль. Посланники французский, Дюк де Монтебелло, и наш, граф-Гурьев, купили у Гайвазовского картины и богато заплатили за них".

Далее „Одесский вестник" сообщает отзыв одной итальянской газеты о картине Гайвазовского „Неаполитанская ночь" или „Неаполь при лунном свете".

„Беспристрастно оценивая произведения Италии и прочих земель,—говорит автор статьи г. К. А. Векки,—спешу известить о присутствии в Неаполе русского живописца морских видов г. Ивана Гайвазовского. Получив благодаря своему гению и художническому дарованию все награды в императорской С.-Петербургской Академии Художеств, где он был пансионером, Гайвазовский путешествует теперь на счет своего правительства для усовершенствования себя в своем искусстве; он посетил Венецию, Милан, Флоренцию, Рим и наш роскошный Неаполь, внушивший ему более вдохновения и восторга, чем все другие земли.

Пользуясь дружбою Гайвазовского, я посетил его мастерскую, которую, менее нежели в месяц, он обогатил пятью картинами. Вдохновенный прелестным цветом нашего неба и нашего моря, он в каждом взмахе своей кисти обличает свой восторг и свое очарование. Игра лунного света, в котором он захотел изобразить Неаполь ночью, полна истины и блеска и приводит в такой восторг, что наблюдатель, очарованный волшебными переливами красок, среди бела дня переносится как бы в ночь, смотря, как луна светит на горизонте и, придавая особый оттенок предметам, блещет на полосе озаряемого ею моря".

„Между картинами уже оконченными есть изображение бури. Небо там—целая масса мрачных облаков; в остальной части—ужасающие бегуны моря; во глубине виднеется только корабль, в половину закрытый бунтующими волнами и близкий к крушению. Художник уловил это мгновение с такою истиною и с такою поэзией, что вчуже обдает трепетом за судно, так что, кажется, чувствуешь брызги плещущей воды".

„Гайвазовский пишет тогда только, когда его вызывает

к тому пламенное его воображение; когда в мыслях его, как в сновидении, образуется весь очерк задуманной картины, тогда, уверенный в эффекте своих красок, он набрасывает их на холст, и картина готова".

„Если бы не препятствовали мне условия этого журнала, я желал бы поговорить подробнее о прелести этих картин, теперь же ограничиваюсь повторением тысячи искренних похвал даровитому творцу их, который так полно соответствует искусством своей кисти и пылким гением своим— надежде, внушенной им художеству и своим соотечественникам".

В конце статьи своей „Одесский вестник" сообщает одно из множества написанных в честь Гайвазовского стихотворений; это романс пейзажиста Торнера на картину „Неаполь при лунном свете".

. . . .

„Художественной газете" остается только желать, желать от всего сердца, чтобы надежды, так приятно сбывшиеся над Гайвазовским, исполнились и над его товарищами. Мы всегда уважали отличные дарования нашего молодого соотечественника, но успех в Италии для художника дело великое, и мы с восхищением вносим в наши летописи новое, славное имя,—на радость друзей прекрасного искусства, на славу художеств в России.

„Художественная газета", 1841 г.
№ 11

И. Н. КРАМСКОЙ—К А. С. СУВОРИНУ

С.-Петербург, 11 декабря 1885 г.

...К сожалению, я не знаю точного числа и месяца, но знаю, что скоро (в течение этой зимы) должно наступить его пятидесятилетие. Не конфискуя ничьих заслуг, я все-таки полагал бы, что о юбилее Айвазовского поднять вопрос следовало бы; и так как молчат об этом все и, сколько я знаю, нигде в печати не было об этом упомянуто, то будьте добры, поместите в этом смысле у себя заметку и пригласите тех, кто помнит и может с точностью указать время, откликнуться. (Только без упоминания моего имени— причины уважительные, поверьте). Айвазовский, кто бы и что ни говорил, есть звезда первой величины во всяком случае, и не только у нас, а и в истории искусства вообще. Между 3—4 тысячами номеров, выпущенных Айвазовским

в свет, есть вещи феноменальные, а навсегда таковыми останутся, например, „Море“ у Третьякова, написанное 4 года тому назад (т. е. когда человеку было уже более 70 лет): все помнят эту картину, бывшую на последней его (Айвазовского) выставке в Академии. На ней ничего нет, кроме неба и воды, но вода—это океан беспредельный, не бурный, но колыхающийся, суровый, бесконечный, а небо, если возможно, еще бесконечнее. Это одна из самых грандиозных картин, какие я только знаю. К ней именно приложимо выражение библейское: „Дух божий носящася над бездною“. В начале октября многие из художников были в Москве, и мы все пошли в галлерею Третьякова; и вот здесь-то, в таком собрании, мы были поражены смыслом и высокой поэзией этой картины. Все это, впрочем, только мимоходом. Айвазовский и кроме того имеет права на внимание к себе со стороны истории.

И. Н. Крамской. Письма. М. Изогиз, 1937., т. II., стр. 373

ЗАРЯНКО
СЕРГЕЙ КОНСТАНТИНОВИЧ
1818—1870

В. В. СТАСОВ

ВЫСТАВКА КАРТИН С. К. ЗАРЯНКИ

(1871)

В залах Академии художеств устроена, с конца прошлой недели, выставка, которую, мы надеемся, наша публика посетит по двум, равно для нее важным и близким, причинам: во-первых, она еще раз посмотрит почти полную коллекцию художественных произведений, выполненных в течение целой четверти столетия одним из прежних ее любимцев—живописцем Зарянкой, а во-вторых—она сделает доброе и хорошее дело, поддержав семейство этого художника, оставшееся, после внезапной его смерти, без всяких средств.

Сергей Константинович Зарянко, родившийся в 1818 г. в Могилевской губернии, в имении князя Любомирского, получил первоначальное воспитание свое в петербургской 3-й гимназии, и уже с 15-летнего возраста нес на своих плечах всю тяжесть содержания своего семейства. Еще мальчиком он почувствовал склонность к живописи и получил первые уроки в рисовании от некоего Аврорина, бывшего в то время певчим на Троицком подворье (у Аничкина моста), а впоследствии получившего сан дьякона. Конечно, такого наставника по художеству ему было слишком мало; он поступил в классы Академии и посещал их одновременно с классами гимназии. Его скоро отличил профессор Венецианов, один из лучших наших живописцев прежнего времени, и своими советами сильно подвинул его как по части перспективной, так и портретной живописи. Первое, нам известное, произведение Зарянки,—это перспектива одной из зал училища правоведения, со множеством

портретов; о ней мы скажем ниже, а теперь упомянем только, что эта картина, написанная молодым художником, имевшим всего только 21 год от роду (1839), обратила на себя в то время внимание наших лучших художников и утвердила Зарянку в мысли, что настоящее его призвание — перспективная живопись.

В 1843 году он написал превосходную свою внутреннюю перспективу собора Николы Морского, за которую Академия сделала его тотчас же академиком, а картину поставила в свой русский музей. Но скоро потом он перешел исключительно к портретной живописи и не оставлял ее уже до конца своей жизни. Первым его произведением в этом роде был, если не ошибаемся, портрет генерала Ломновского; за ним последовали портреты знаменитого нашего певца О. А. Петрова и г. Хвостова, в такой степени обратившие на себя, во время выставки 1849 года, всеобщее внимание, что Зарянку сразу осадила вся наша знать заказами портретов. В 1850 году он написал свой удивительный портрет гр. Ф. П. Толстого, вице-президента Академии художеств, за который его произвели в профессоры. С тех пор он написал множество портретов, и последнее произведение его также относилось к этому ряду: это портрет (неоконченный) маленькой княжны Абамелюк. До 1850 года он прожил несколько лет в Москве, преподавателем в Строгоновском училище рисования, а с 1856 года окончательно переселился в Москву, поступив инспектором и профессором живописи в тамошнее училище живописи и ваяния (профессор ваяния был известный Рамазанов). Сколько примечательных художников вышло за последние годы из этого училища, известно, мы думаем, всякому у нас; довольно напомнить имена двух братьев Маковских, Перова, Пукирева, Прянишникова.

В Петербурге Зарянко бывал лишь изредка, наездом, когда его вызывали сюда для исполнения некоторых портретных лиц императорской фамилии и недостающих портретов для эрмитажной коллекции. 20 декабря 1870 г., едва воротясь из Петербурга в Москву, Зарянко скончался внезапно от разрыва сердца, и гроб его до могилы несен был на руках его учениками.

На нынешней выставке, те из произведений его, которые второпях можно было собрать здесь, числом около 40, расположены в приблизительном хронологическом порядке... Кроме портретов тут же на выставке находятся мало примечательные: „Ангел молитвы“ (1861 г.), колоссальная голова Спасителя (1866 г.) и Мадонна (1870 г.).

В ряду примечательных перспектив, кроме зала правоведения и Никольского собора, надо указать на превосходно написанную дворцовую же залу, составляющую фон в портрете вел. кн. Николая Александровича, представленного кадетом (1852 г.), и другую дворцовую же залу в фоне портрета того же великого князя, где он написан в гусарской форме (1868 г.). В заключение упомянем, что наиболее примечательными нам кажутся работы первого времени Зарянки, где настоящим его chef d'oeuvr'ом является портрет гр. Толстого, не только по изумительной передаче бархата и соболя, но и по меткой характеристике всей личности оригинала. Некоторый совершенно специальный интерес представляет, принадлежащая его высочеству принцу П. Г. Ольденбургскому, перспектива залы в училище правоведения, где сама зала написана только начинавшим тогда художником в самом деле превосходно, а портреты хотя и не безукоризненны и не блистают самым полным сходством, но представляют в одной группе многих первоначальных воспитанников этого училища, еще в курточках, а теперь уже пользующихся юридическою известностью в качестве сенаторов, статс-секретарей, товарищей министров и т. п. На первом плане, по самой середине картины, представлен А. Н. Серов, в мундире и со шпагой, в качестве „дежурного“ по училищу; кругом него группы правоведов из разных классов, директор С. А. Пошман, инспектор бар. Е. В. Врангель и многие профессора; направо у входа двери священник и законоучитель М. И. Богословский (ныне обер-священник армии и флота), подающий благословение нескольким подошедшим к нему воспитанникам.

В заключение нам остается пожелать, чтобы выставка произведений Зарянки имела успех и принесла семейству этого художника помощь, в которой, к несчастью, оно так сильно нуждается.

Печатается по тексту „Собрание сочинений В. В. Стасова“. Спб. 1894 г., т. II, стр. 475—479 с небольшими сокращениями.

ИЗ ХРОНИКИ УЧИЛИЩА ЖИВОПИСИ И ВАЯНИЯ В МОСКВЕ

В. Г. ПЕРОВ

НАШИ УЧИТЕЛЯ

М. И. СКОТТИ И А. Н. МОКРИЦКИЙ[1]

В то время, когда посещал художественный класс генерал Самсонов, покровительствуя или, вернее, благодетельствуя ученикам, а именно в начале 50-х годов, старшими преподавателями, т. е. руководителями натурного класса в училище были: академик, впоследствии профессор, Михаил Иванович Скотти, академик—так и умерший академиком—Аполлон Николаевич Макрицкий и скульптор-академик—впоследствии также профессор—Николай Александрович Рамазанов. Все они давно уже покоятся в горней обители. Цель моя—не глумиться над ними. Мне хотелось бы только указать наглядно, в чем зло, в чем причина того зла, что у нас из массы учащихся искусству выходит ничтожная доля хороших художников. Несостоятельность ли вообще учителя и некоторых из них в особенности; или же причина тому таится в ложной и рутинной системе преподавания, а также и в ложных отношениях учителей к учащимся. Вот эта-то цель и вынуждает меня набросать эти краткие биографические очерки.

М. И. Скотти—он же и инспектор школы—был преподавателем исторической живописи, но сам, как мне помнится, никогда не написал ни одной исторической картины, исключая больших и сложных образов, и то не иначе, как по заказу.

А. Н. Макрицкий числился преподавателем портретной живописи, но также в продолжение всей своей художественной деятельности произвел на свет не более пяти или

[1] Перов всюду пишет „Макрицкий".

шести портретов. Многие из учеников, вероятно, помнят некоторые из этих портретов, но особенно должны быть памятны два из них. Первый изображал А. Г. Собацинского, директора училища по хозяйственной части. Г-н Собацинский был изображен на портрете в белом галстуке, в шубе с откинутым громадным собольим воротником, с открытой головой и совсем посиневшим лицом. На втором была представлена до-нельзя худощавая девица в белом платье, с цветами на голове, играющая на фортепиано. Художник посадил ее почти спиной к зрителю и неестественно заставил отвернуть голову от инструмента к смотрящей публике.

Вот этот-то портретист, г. Макрицкий, и состоял в училище преподавателем портретной живописи. Он был невысокого роста, с усами и клочком темных волос под нижней губой, с длинными волосами и хохлом на лбу, словом, á la артист, или скорее á la Брюллов. Аполлон Николаевич считался, вероятно, очень красивым с молоду; в тот же период, с которого начинается рассказ мой, ему было лет с чем-нибудь сорок, но, несмотря на это, он все-таки выглядел красивым мужчиной. Кроме того он слыл за человека весьма образованного, развитого, кончившего в лицее, и считался товарищем Н. В. Гоголя.

Вообще Макрицкий, по мнению многих, был человек умный и хороший, но имел два огромных недостатка. Первый, и самый важный, заключался в том, что, безумно любя искусство, он считал и самого себя весьма недюжинным художником; второй же был недостаток физический — он заикался довольно сильно, особенно, когда торопился что-либо сказать или когда был взволнован.

„Вы, лю-лю-лю-безнейший!“ — начинал он так всегда свою речь; и чем более увлекался и чем более хотел говорить красноречивее, особенно о своем пребывании в несравненной Италии или о своем боготворимом учителе К. П. Брюллове, то „лю-лю-лю, мо-мо-мо, по-по-по“ унизывали речь его, цепляясь за каждое слово.

Я не помню Аполлона Николаевича иначе, как повествующим перед учениками о Брюллове и об Италии. Монте Пинчио, Фраскатти, Альбано не сходили у него с языка. О чем бы он ни говорил, но кончал непременно своей незабвенной Италией и пленительной Венецией.

Ученики очень любили его слушать. Их увлекали его рассказы о великих мастерах, о живописных местностях и очаровательных картинах. И если бы Аполлон Николаевич не был обольщен собой как хорошим, даже выдающимся художником; если бы он не предлагал каждому своей помо-

щи и совета, даже тому, кто его об этом и не просил, а также и тем, которые от них уже по несколько раз отказывались; если бы он не навязывал также копировать своих плохих произведений, чуть не насильно всовывая их в руки оторопелых учеников, то его, наверно бы, очень любила молодежь, и он, несомненно, мог бы сделать много хорошего и принести много пользы своими живыми и воодушевленными рассказами. Аполлон Николаевич вообще очень благотворно влиял на некоторых учеников и в особенности на нашего известного профессора пейзажной живописи — И. И. Шишкина, чего последний не станет, вероятно, и отвергать.

Преподаватель исторической живописи, М. И. Скотти был совершенною противоположностью А. Н. Макрицкому. Итальянец по крови, полный брюнет, высокого роста, гордый (по крайней мере с виду), чрезвычайно красивый и солидный, всегда в черном бархатном пиджаке, безукоризненном белье, в мягких, точно без подошв, сапогах, он проходил по классу, как Юпитер-громовержец или по меньшей мере римский император. Подняв высоко голову и заложив за спину руки, медленно, торжественно подходил он к какому-либо ученику, молча смотрел на его работу и так же молча, отвернувшись без слова, без звука, проходил дальше, останавливаясь у следующего.

Величайшая похвала из уст его была:

— Гм, гм! у тебя идет!.. это недурно!.. Продолжай!..

Но иногда он удостаивал и следующими замечаниями:

— Убавь носу!.. Подними глаз! — Или: — Срежь подбородок!..

Это все, что слышали от него ученики.

Михаил Иванович работал вообще очень усердно, а при этом заказе, можно сказать, даже неутомимо; он работал с раннего утра и до позднего вечера. Вследствие этого он неаккуратно посещал классы, особенно утренние, так называемые этюдные, и только по вечерам бывал почти всегда в рисовальных классах. Ученики, все без исключения, боялись Михаила Ивановича, но уважали его; даже некоторые и любили, считая его при этом большим мастером, что и было на самом деле.

Скотти действительно был хороший мастер, настоящий профессор, в общепринятом значении этого слова, но, к сожалению, его, так же как и Макрицкого, нельзя назвать художником. Он прекрасно мог передать внешние образы, внешние очертания, но эти образы были лишены жизненности; он, как говорится, не мог вложить в них душу, страсть...

Большинство учеников хотело и рвалось учиться у Михаила Ивановича, что очень огорчало Аполлона Николаевича.

Макрицкий неустанно предлагал ученикам свои советы и делал замечания вроде следующих.

— Лю-лю-безнейший,—обращался он к кому-либо из учеников,—по-по-койный Карл Павлович Брюллов говорил: „Кто пишет так бесцветно и так вяло, тому бы лучше не родиться на свет божий“. А вот возьмите, лю-лю-безнейший, мумьицы и проложите все тени сплошь, как делал это Карл Павлович... По-позвольте, любезнейший, я сам помогу вам это сделать!—и он протягивал руку к палитре ученика.

Но ученик отстранял палитру, говоря:

— Мне так велел писать Михаил Иванович... Я ведь его ученик и его должен слушать...

Аполлон Николаевич поднимал при этом высоко брови и плечи, разводил широко руками и говорил с саркастической улыбкой, глядя насмешливо на ученика:

— Ну, лю-лю-безнейший! Если вы с Михаилом Ивановичем больше знаете покойного Карла Павловича, то, как ни грустно, отдаю вам и кисти в руки!

Затем, вздохнув от всей души, как Кречинский после выразительного слова „сорвалось!“, Аполлон Николаевич отходил к другому ученику, с которым, однако, повторялась нередко та же самая история, что и с первым.

Но бывало, что ученик, завидя входящего Аполлона Николаевича, быстро клал палитру в ящик и как будто за какою-либо надобностью спешно уходил из класса. Аполлон Николаевич это замечал и провожал уходящего ученика иногда злой улыбкой, но чаще же улыбкой великого сожаления.

Раз он пришел в отдельную мастерскую, где работал один из учеников М. И. Скотти, некто Д. Он писал картину: солдат рассказывает о своих походах, причем врет, конечно, не на живот, а на смерть, а окружающие крестьяне и крестьянки слушают его не только разиня рот, но даже от страха крестятся.

Странно, этот излюбленный сюжет, в бытность мою в училище, писали чуть ли не десять человек, и особенно часто во времена Скотти.

Аполлон Николаевич, войдя в мастерскую к ученику, взял без церемонии его палитру и так исправил всю картину, что творец рассказывающего солдата вышел из себя, и когда Аполлон Николаевич, довольный своей поправкой,

удалялся торжественно из мастерской,—он пустил ему в спину палитрой. Нечего и говорить, что сюртук Аполлона Николаевича выпачкан был разными красками до невозможности. Но такой поступок, небывалый в училище, не прошел для Д. бесследно: Д. был немедленно исключен, хотя и не надолго. По ходатайству Скотти, в скором времени он снова был принят в училище.

Эти и тому подобные истории довели преподавателей до распри или ссоры, которая весьма походила на ссору Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем. Аполлон Николаевич подал в совет бумагу, в которой просил разделить учеников между преподавателями. И вот в один из классных дней явился на стене список, на одной половине которого значились ученики исторической живописи М. И. Скотти, а на другой—ученики портретной живописи А. Н. Макрицкого. Я не помню, к сожалению, как произошел этот раздел: записывались ли сами ученики, к кому желали, или же раздел произошел помимо их воли. Помню только, что у Скотти было учеников больше, чем у Макрицкого.

Макрицкий считал Брюллова и сeбя новаторами в искусстве, а Скотти и его школу—отсталыми рутинерами.

Когда же Скотти в свое дежурство, которое всегда было ежемесячно по очереди, говорил ученикам: „Надо изучать натуру: это лучший учитель!"—то в следующее дежурство, т. е. на следующий месяц, Аполлон Николаевич проповедовал уже другое.

— Лю-лю-безнейшие! Что натура? Натура—дура!..—восклицал Макрицкий.—Надо изучать великих мастеров. Изучая их великие творения, только и возможно притти к чему-либо разумному, сознательному и изящному. Ученик прежде чем пользоваться натурой, должен изучить рисунок и живопись по образцам великих маэстро... Пожалуйте вот ко мне. Я вам покажу и дам рисуночки из „Страшного суда" Микель-Анджело. Вы их почертите побольше, и я ручаюсь, что это будет для вас самое полезное... Скопируйте также что-нибудь. Я вам помогу и в этом случае. У меня много прекрасных образцов, и, поработавши с них, вы сами увидите, как подвинетесь!..

Несколько учеников, увлеченные этими словами Макрицкого, являлись к нему, тогда он показывал им множество гравюр, этюдов и рисунков. Между этими последними был один, изображающий самого Аполлона Николаевича с ослиными ушами.

Во время оно это нарисовал незабвенный Брюллов, и

Макрицкий берег такой рисунок, как зеницу ока, а показывая его ученикам, всегда добавлял: „Вот какой был весельчак великий Карл Павлович!“

С каждым рисунком, этюдом и копией Аполлон Николаевич соединял какой-либо рассказ.

— Вот, лю-лю-безнейший, этот этюд писал наиталантливейший Штейнберг, когда мы с ним сидели вместе у подошвы Везувия и были страшно голодны и хотели насытиться, только, любезнейший, не хлебом и не плодами, а искусством и его познанием!

Поговорив тут при случае о Рубенсе, о Рафаэле, о Рембрандте, а также, конечно, и о Брюллове, Макрицкий отбирал несколько рисунков из „Страшного суда“ Микель-Анджело и, отдавая их ученику, всенепременно всучивал ему в это время какую-либо головку, какой-либо пейзаж или этюд своей работы. Советуя скопировать их, как несомненно полезные вещи, он говорил: „Это по-по-подвинет вас, лю-лю-безнейший, незаметно для вас самих“.

Скотти о своих работах ничего не говорил, даже не показывал их; но раз—дело было, кажется, осенью—по всему училищу разнесся слух, что М. И. Скотти кончил писать заказанные образа и отворит свою мастерскую, чтобы показать их ученикам. Все ждали этого с нетерпением. И вот в один день, как теперь помню, утром, до начала классов, один из живущих у Скотти учеников объявил всем, чтобы собирались и шли смотреть работу Михаила Ивановича. Поднялось страшное волнение, и, собравшись толпою человек в 200, мы ввалили, словно прорвавшаяся вода через плотину, в мастерскую Скотти.

Самого автора в ней не было; мы ахали и восторгались. Образа действительно были большие, сложные, эффектные и, кажется, очень хорошие. За достоинство, впрочем, теперь не поручусь, так как видел их один всего раз, а прошло с тех пор чуть ли не 30 уже лет.

От души восторгаясь и любуясь образами, мы подняли такой шум и гвалт в мастерской Михаила Ивановича, что в пылу горячих восторгов совершенно не заметили, как в бархатном, по обыкновению, пиджаке, мягких сапогах и с высоко поднятой головой вошел сам автор. Спустя несколько минут после его прихода, толкая один другого и указывая на вошедшего, мы конфузливо смолкли. Нам казалось, что мы, вероятно, шумели до неистовства, до неприличия. Но водворилась тишина, и только тут, в первый раз, мы с удивлением заметили, что Михаил Иванович умеет не только весело смеяться, но даже ласково разговаривать,

конечно, не со всеми, а со старшими и любимыми учениками. Мы смотрели на Михаила Ивановича, разинув рты и чуть не затаив дыхание, а он, куря сигару, говорил:

— Вот эту голову я написал сразу (голова представляла лик божией матери в натуральную величину). Но надо сказать, что и поработал же я над ней. Почти семь часов писал, не вставая с места... Но она мне удалась. Вот и этого старика тоже я сразу написал (старик, на которого указывал Скотти, был Николай Чудотворец). Он тоже вышел нехудо... А вот над этой головой я много бился...— и он показал на лик Спасителя.

Так объясняя, что ему удалось и что нет, над чем долго хлопотал и что вышло сразу, он в заключение повернулся к нам и сказал: „Ну, господа, теперь заниматься".

Разойдясь по классам, мы, однако, весь день не принимались работать и безумолчно толковали о поразивших нас образах.

Вскоре после этого Михаил Иванович повез образа в Петербург и там получил за них звание профессора.

Прошло несколько недель. В одно утро ученик, живущий у Макрицкого, объявил по всем классам, что Аполлон Николаевич приглашает всех учеников в свою мастерскую посмотреть только что оконченный им образ. Все сразу поняли, что это было сделано по примеру Скотти, чтобы не отстать от него, а, быть может, даже и перещеголять.

Ученики, радующиеся всякому случаю пошуметь и поволноваться, собрались большой толпой и пошли смотреть произведение кисти Аполлона Николаевича. Я не помню подробностей образа, но помню лишь одно, что мы стояли перед каким-то весьма и весьма плохим произведением. Это сознавали все.

Красовский, по уходе Аполлона Николаевича, подошел к ученику Астрахову, известному всему училищу шутнику и каламбуристу, и, не переставая ныть, обратился к нему с такими словами:

— Ну, что, брат, Астрахов? Что ты скажешь?.. Не правда ли, ведь совсем слюняво?..

— Не то...—проговорил Астрахов, покручивая свои гусарские усы.—Не то ты говоришь!.. А вот что, господа,— обратился он ко всем шопотом,—вас зачем позвал Аполлон Николаевич? Посмотреть воскресение, ведь так?

Все ученики отвечали на это также шопотом: „Да, да, да!"

— Так вот что я вам скажу. Вы ему не верьте! Это он

показывает нам вовсе не воскресение. Это, может быть, понедельник, может быть, среда или пятница, ну, какой хотите, будничный день, и еще скорее всего постный, но только уж никак не воскресение, а тем более светлое... И как он вас ни будет уверять, что это действительно воскресение, вы ему не верьте! Это он просто шутит... Это не воскресение!.. Это даже не скорбный день из великой седьмицы!.. Это не день светлого воскресения, а просто-напросто ночь великого посрамления, и к тому же ночь без конца и без расчета...

Проговорив это, Астрахов, подняв гордо голову и покручивая усы, вышел из мастерской. Вслед за ним густой шумной толпой повалили и мы. Тем и кончился осмотр нового произведения кисти Аполлона Николаевича.

Скоро после того вернулся из Петербурга, уже профессором, М. И. Скотти, но в Училище он службы уже не продолжал. Устроив свои денежные дела, он уехал в Италию, где задумал написать большую, сложную картину: „Се человек, или Христос перед народом". Написал ли бы он эту картину и вышло ли бы что из этой затеи—неизвестно. Ему не суждено было даже приступить к ее исполнению, так как неумолимая смерть преждевременно, нежданно вычеркнула его из списка живых.

Уехал Михаил Иванович, и что же осталось от него? Ничего и ничего. Кроме образов в Конногвардейской церкви да еще слабого воспоминания о том, что он был хороший и честный человек, всегда неприступный в классе и любезный в обществе.

Что М. И. Скотти был хороший мастер—это бесспорно. Но спрашивается, кому же он передал свое мастерство? Кого он научил и чему научил? Кого воспитал и кого развил, если уж не для творчества, то по крайней мере для понимания его? Кто может с гордостью мастера и с сознанием истинного художника сказать: я ученик М. И. Скотти? Я уверен—никто. Но отчего это? Вот вопрос, который я имею намерение выяснить в конце хроники наших учителей.

По отъезде Скотти А. Н. Макрицкий принял в руки бразды правления в училище, но только не надолго. Скоро разнеслась весть, всколыхнув все училище, как летний ветерок задремавшие листья в знойный полдень. Этот слух удивил многих, потому что на место Скотти был приглашен известный портретист Сергей Константинович Зарянко.

Ученики были в недоумении.

— Как же это так, господа?—говорили они.—Значит, у нас будут два преподавателя портретной живописи?.. Ведь

Аполлон Николаевич портретист и Зарянко тоже... А кто же будет преподавать историческую живопись?

Спустя несколько месяцев приехал Зарянко, и интересующий до крайности всех учащихся вопрос о том, кто будет преподавать историческую живопись, был разрешен. Профессор Зарянко принял на себя преподавание портретной живописи, а А. Н. Макрицкого сделали (я не могу придумать иного выражения) преподавателем исторической живописи.

— Бьет 9 часов; являются преподаватели, и все стихает, стихает быстро, вдруг, точно так, как это бывает на сцене при поднятии занавеса.

Такое же утро и в тот классный день, с которого я начну рассказ о деятельности нашего старшего учителя, Сергея Константиновича Зарянко.

Через несколько минут из всех классов мы собрались в один зал в ожидании, когда нас будут иметь честь представить Зарянко! Странно, не одного представляют двумстам, а двести человек ведут и представляют одному!..

Когда все двести собрались, дверь растворилась, и Зарянко вошел вместе с Макрицким. Аполлон Николаевич шел гордо, подняв голову, с сияющим лицом. Сергей Константинович, наоборот, опустил голову вниз и ни на кого не глядел. Он тяжело дышал, что и было заметно по раздувающимся его ноздрям. Аполлон Николаевич заговорил первый:

— Вот, Сергей Константинович, имею честь представить вам ваших учеников. Прошу их любить и жаловать. Они прекрасные молодые люди и будут вполне ценить ваше к ним внимание и ласку; они люди вполне благодарные.

Выслушав Макрицкого, Зарянко долго молча стоял перед нами, все смотря вниз и все сильнее раздувая свои ноздри. Наружность Зарянко была далеко не привлекательная. Он был невысокого роста, рябой, с светлыми, словно совершенно белыми глазами, худой на лицо, худой в теле и чахоточный. Одна ноздря у него попорчена оспой, поэтому и казалась точно надорванной; толстые губы имели бледно-фиолетовый цвет, прямые белокурые волосы гладко были причесаны.

Помолчав минут с десять, Зарянко медленно поднял голову, обвел нас своим мутным взором и затем, закашлявшись, прикрыл рот ладонью. Когда прошел припадок кашля, он отчетливо, сильно, звучно, каким-то резким голосом, что нередко бывает у больных чахоткой, проговорил:

— Господа, мне очень приятно с вами познакомиться...

Я приглашен в ваше училище Московским художественным обществом. Я, господа,—продолжал Сергей Константинович,—принял на себя, быть может, непосильный труд—руководить вас в искусстве. Но с божьею помощью, моим усердием, а также и с желанием принести пользу, присоединив к этому ваше старание и послушание, мы успеем что-либо сделать. Я уверен, господа, что Общество не будет раскаиваться, избрав меня вашим инспектором, руководителем и воспитателем в искусстве. Но...

Зарянко приостановился и опять всех нас обвел своим взглядом.

— Господа,—продолжал он,—как бы я ни старался и ни желал принесть вам пользу, но от преподавателя, если сам ученик не будет трудиться и вполне слушаться своего наставника, не всегда зависит успех ученика.

Проговорив это, Сергей Константинович снова замолчал и оглядел всех нас по очереди своими светлыми глазами. Вздохнув, как страдающий одышкой, он опять начал:

— Итак, господа, я буду заниматься с вами, но заниматься только с теми из вас, кто своим прилежанием, а главное по-слуша-нием (он как бы подчеркнул это слово) будет того заслуживать... Я люблю в ученике труд, терпение, полное, послушание и скажу откровенно, что ненавижу праздность, легкомыслие, туманные мечты в искусстве вообще, а в живописи в особенности. Надо, господа, пользоваться тем, что у нас есть, что находится перед нами, что доступно и возможно для понимания и осязания нашего, но не гоняться за призраками, которых мы никогда не поймем и не поймаем... А потому повторяю вам, я люблю труд положительный, математическое знание дела и не признаю произведений по впечатлению и творчества по вдохновению, как выражаются некоторые жалкие художники.

При этих словах Аполлон Николаевич сделал несколько шагов вперед, неестественно открыл глаза и, не мигая, поглядел на Зарянко. Губы его не то дрожали, не то, быстро шевелясь, что-то шептали; он, видимо, хотел заговорить. Но Зарянко не обращал на него никакого внимания.

— Итак, господа, если вы будете следовать моему совету, моему взгляду и указанию, то должны изучать только видимое... Я бы очень желал знать, каким циркулем можно измерить душу человека, его чувства и страсти?!—сказал Зарянко болезненно, как бы с презрением, искривив губы.— Я уверен, господа, что если вы математически будете изучать дело, то мы дойдем до положительного знания— как писать картины и портреты, и никогда не будете ссы-

латься на неудачи, на отсутствие вдохновения. Неудач в искусстве не существует так точно, как не существует и вдохновения... Пусть любой из вас сыграет мне по вдохновению на скрипке, или любой скрипач по вдохновению напишет портрет, а тем более картину!.. Если это кто сделает, то я признаю себя побежденным и поверю, что вдохновение существует. Пока же никто этого не сделал... Я говорю, что вдохновение есть мечта, положительный вздор, нелепость... Повторяю вам,—если кто ссылается на неудачи, это значит, что он не привел всех своих знаний к одному знаменателю, а еще вернее, просто-напросто не умеет работать.

При этих словах Аполлон Николаевич опустил голову и развел руками, а Сергей Константинович тем же тоном продолжал:

— Я докажу вам, господа, все мною сказанное, на деле. Вы увидите что это не одни слова. А теперь пока досвидания! С завтрашнего дня я начну с вами заниматься.

Закончив так свою речь, он повернулся к нам спиной и вышел.

Макрицкий, с опущенной головой и с разведенными руками, стоял, как парализованный. Мы молча смотрели на него; и так продолжалось несколько минут. Наконец Макрицкий глубоко вздохнул и, как бы сбросив с себя непосильно давившую его тяжесть, обратился к нам и, глядя на нас печальным взором, медленно проговорил:

— Ну, лю-лю-безнейшие, поздравляю вас с новым преподавателем!.. Желаю вам с ним полного счастья и блестящих успехов!.. Но молю господа бога и его угодников, чтобы он, по милосердию своему, не оставлял вас своею помощью, был бы постоянно с вами и не допускал бы погаснуть и заглохнуть истинному свету в ваших юных и незрелых еще сердцах... Прощайте, господа!.. Я нынешний месяц дежурить не буду. Вы будете заниматься с Сергеем Константиновичем, а на следующий месяц мы поговорим еще с вами о „несуществующем“, как говорит господин Зарянко, вдохновении и творчестве!..

Макрицкий с низко опущенной головой вышел из класса.

Из речи, сказанной Сергеем Константиновичем, мы поняли одно, что он шутить не любит и что будет строг со своими учениками. Предположение это вскоре оправдалось.

На следующий день был первый класс под руководством Сергея Константиновича. Этот первый класс, вероятно, остался у многих, так же как и у меня, в памяти; но так как рассказ о нем займет много времени и места, то я и откладываю этот рассказ до следующего номера.

На другой день, после того как А. Н. Макрицкий представил нас новому преподавателю С. К. Зарянко, последний ровно в 5 часов вечера явился в класс. На этот раз ученики натурного класса были в полном сборе, а также и „господа натурщики", как они сами себя величали. Двое из натурщиков стояли совсем голые, подобно нашему праотцу Адаму после грехопадения: предполагалось ставить группу, или „группку", как выражались натурщики.

Войдя в класс, Сергей Константинович обвел всех своим тусклым взглядом и, откашлявшись, заговорил громко, причем ноздри его раздувались, как и накануне.

— Господа! Прежде чем приступить к занятиям,—начал Зарянко,—я желаю сказать вам несколько слов об искусстве и его законах. Это для того, чтобы мы впредь яснее могли понимать друг друга; чтобы вы знали, как я гляжу на искусство и как я его понимаю... Прежде всего рассмотрим, что такое искусство вообще, затем перейдем к рисованию и живописи.

Проговорив это, Зарянко утер платком свое лицо и продолжал:

— Господа! Искусство вообще есть не что иное, как подражательность, т. е. стремление подражать природе,—наклонность, присущая только человеку, стремление, так сказать, воспроизводить, воссоздавать проявления природы в различных видах, как-то: в слове, в звуке и в видимых образах. Поэзия есть описание чувствований человека; музыка есть не что иное, как сочетание звуков в одно гармоническое целое для выражения тех же чувствований; живопись же есть изображение видимых образов природы. Эти три искусства суть высшие, главные, как бы фундамент всех искусств; остальные же не более, как их разветвления. Так, актер совмещает в себе два искусства—слово и живопись; певец—музыку и слово; скульптор—живопись и архитектуру, а архитектор—скульптуру и живопись. Я подразумеваю здесь живопись не в одном только цвете, но также и в форме. Живопись есть высшее искусство уже потому, что ей доступно все существующее в видимом мире; она может изображать пространство, плоскость, рельеф, глубину и, кроме того, цвет и свет; может передавать блеск солнца и луны. Слову же, как самому высшему искусству из всех трех, доступно не только видимое, но также и идеи невидимого, идеи духа и разума, что недоступно живописи. Есть еще разряд низших искусств, как-то: убить на лету пулей ласточку, сшить изящно фрак, испечь хорошо пирог, приготовить мясное блюдо так, чтобы оно не

походило на мясное; но об этих искусствах мы не станем распространяться, так как они до нас не относятся... Возвратимся к живописи. Итак, господа, живопись есть искусство, изображающее только видимое в видимых формах! Живопись, например, не может изобразить разум, душу, дух человека, как это может быть передано словами; живопись может передавать только внешнюю форму человека, а также всего существующего в мире; она может только сделать копию с человека и со всего видимого. Но зато, если эта копия будет передана буквально верно, то в ней, помимо сходства, будет заключен тот же дух, та же жизнь, та же душа, которая содержится и в самом оригинале.. Представьте себе, господа, портрет, поставленный рядом с оригиналом, т. е. с живым лицом, и если оба—портрет и оригинал—будут до того похожи друг на друга, что нельзя отличить, который живой и который искусственный, то, не правда ли, что торжество живописи будет в этом случае пределом, далее которого она итти не может; это —ее граница. А для того, чтобы добиться такой иллюзии, такого совершенства, нужны математическая точность и верность как меры, так и красок. Такая точность, господа, достигается не фантазиями, не творчеством и вдохновением, а трудом, терпением и изобретательностью всевозможных способов для математического изучения натуры. Художник—раб природы, как природа в свою очередь—раба сотворившего ее. Художник должен постоянно, изучая природу, быть изобретателем всевозможных применений, до крайности упрощенных, посредством которых он мог бы приблизиться настолько к природе, чтобы передавать видимое до осязательности, до обмана. Повторяю вам, этого можно добиться не иначе, как только математическою точностью копирования. Граница живописи, как я уже сказал, есть иллюзия, дальше которой итти она не может; и если бы живопись переступила этот предел, то оказалась бы в мире чудесного, что невозможно и немыслимо для человека.

— Господа! Я хочу вам объяснить, что такое рисование, на мой взгляд, и как к нему нужно приступить...

Рисование,—говорил утвердительно Зарянко,—есть не что иное, как определение границ предмета вами изображаемого, все равно, человек ли это, зверь или просто предмет неодушевленный. Следовательно, чем вы вернее определите границы изображаемого вами предмета, тем вы точнее и лучше нарисуете его. Красивого, ловкого и „со вкусом“, как выражаются некоторые, но не точного рисования я не признаю. Подобное рисование, по моему

мнению, не имеет ни цели, ни назначения. Что верно природе—то хорошо и красиво, что не верно—то ниже всякой критики, знаменитый, например, всем и каждому известный рисовальщик Егоров, по моему мнению, совсем не умел рисовать. Это доказывается тем, что портреты, которые он писал, были до такой степени непохожи, что заказчики не брали их. А тот кто не умеет нарисовать даже похожего портрета, может ли назваться рисовальщиком? Я убежден, что нет. Егоров не мог точно нарисовать видимого образа потому, что не изучал натуры, которую вследствие того и не умел передавать. Это и доказывается картиной его „Истязание Спасителя", где он сделал торс богочеловека со статуи Антиноя, да и то неверно, потому что торс Антиноя кажется скорее карикатурой, чем буквальной копией... Дагерротип и распространяющаяся теперь фотография рисуют не лучше Егорова; они также врут, снимают зачастую неверно и совсем непохоже, увеличивая до крайности все оконечности, выступающие на первый план и сокращая задние планы. Так, например, нос с фотографии всегда увеличен, глаза уменьшены. Если бы вы попробовали вытянуть руку вперед, то ужаснулись бы той величине, какая явится на фотографическом снимке. Все это происходит от того же несовершенства перспективы, несовершенства, которое я уже объяснил вам, рассматривая поле зрения. Дагерротип или фотография имеет одну точку зрения, т. е. поле в девяносто градусов, и только стереоскоп представляет точное подражание человеческому зрению.

Чтобы рисовать математически верно, я предлагаю вам рисовать всегда в натуральную величину, все равно—человека ли, дерево, дом или церковь.

Все ученики удивленно открыли глаза, выразив на лицах своих полнейшее недоумение.. Каким образом рисовать классный рисунок в натуральную величину, тем более дом или церковь?!

Сергей Константинович вывел нас из этого недоумения следующим объяснением.

—Господа,—продолжал он, — натуральная величина не есть величина, которую имеет в действительности изображаемый вами предмет. Эта величина будет верна только для того времени, пока вы будете находиться рядом с предметом; по мере же того, как вы будете удаляться от предмета,—а это неизбежно, так как, находясь рядом с предметом, вы не можете обнять его всего вашим взглядом, а потому не можете изображать его,—по мере

того, говорю, как вы будете удаляться, человек или предмет, вами изображаемый, будет уменьшаться. Вы смотрите, например, в окно. Вы видите, что в нем помещаются и громадное дерево и высокая колокольня. Они уместились в трехаршинном окне, между тем как вы знаете, что предметы эти по крайней мере в десять раз более окна. Вы же их видите в трехаршинном окне в натуральную величину и в то же время вполне чувствуете и вполне сознаете их громадность. Из этого следует, что натуральная величина, положим колокольни, если вы будете ее мерить на расстоянии, скажем, ста сажен, будет иметь не тридцать сажен, а всего лишь один аршин. И эта мера будет верна, верна, как дважды два—четыре. Проверим сказанное опытом.

Возьмите палку и поставьте ее перед собой...—обратился Сергей Константинович к одному ученику.

Ученик взял палку и поставил ее на расстоянии аршина перед своими глазами.

— Установите ее так,—продолжал Зарянко,—чтобы она перерезывала всего натурщика. Теперь возьмите в другую руку мел и, не шевеля головой, наметьте на палке величину стоящего перед вами натурщика.

Ученик сделал по указанию С. К. Оказалось, что рост натурщика уменьшился на палке в один аршин и два вершка.

— Вот это есть натуральная величина человека с вашего места,—говорил Зарянко.—Эта величина натуральная, основанная на законе того расстояния, на которое вы удалились от предмета. Если бы вы вздумали изобразить этот предмет вершком больше или вершком меньше, то вы бы сделали громадную ошибку, которой, впрочем, подвергаются зачастую все художники, а вследствие этой лжи и неточности никогда не достигают иллюзии, т. е. не могут изобразить предмет до обмана, так как, взяв его раз фальшиво, нельзя с математической точностью определить верного измерения, а потому—фальшь в начале, фальшь и в конце. Следовательно, если вы будете рисовать натурщика в эту натуральную, вами измеренную и законно определенную величину, то он будет почти абсолютно верен и точен как весь вообще, так и каждая часть его тела. Если вы захотите эту уменьшенную величину разбить на уменьшенные вершки, соответствующие количеству вершков роста натурщика, то можете математически точно измерить все его тело и это будет буквально верно... Я не понимаю также, господа, цели сидеть несколько

дней, настойчиво добиваясь нарисовать верно, ну, положим, хоть эту дверь, и в конце концов все-таки сомневаться в верности нарисованного. Да к тому же абсолютной верности и нельзя никогда добиться. Не проще ли было подойти, смерить ее, уменьшить масштаб, нарисовать по желаемой мере и в уменьшенном виде и затем вполне быть уверенным, что рисунок сделан точно и верно. К тому же вы это сделать можете в несколько минут, вместо нескольких дней. Не правда ли, ведь это гораздо проще и даже умнее?..

Теперь, господа, я вам достаточно выяснил мой взгляд на верное и точное рисование, а также способы облегчать труд, чтобы достичь верного изображения. Подумайте сами об этом, быть может, кто-либо из вас найдет новый способ, который еще более облегчит труд. Чем проще будет способ, тем более он будет достигать своей цели. В простоте заключается мудрость. В следующий класс я объясню вам, господа, мой взгляд на живопись, объясню практические указания, как достигать в живописи быстро тех результатов, которые достигаются почти всеми художниками через многое число лет тяжелого труда и усиленного терпения... Теперь же прошу вас рисовать с той группы, которая находится перед вами...

С этими словами Сергей Константинович вышел из класса, утирая лицо свое носовым платком и тяжело дыша.

Слова Зарянко упали на добрую почву и вскоре принесли обильный плод. Не прошло и нескольких классов, как некоторые ученики изобрели немало новых приспособлений к практическому рисованию. Появились бумажные мерки, которые складывались или делились на две; на четыре и на восемь долей; по этим-то долям или частям измерялся натурщик. У многих учеников показались на рисунках, как на планах, уменьшенные масштабы; и, вооруженные циркулями, нитками и бумажками, ученики измеряли свои рисунки вдоль и поперек.

Во второе посещение классов С. К. Зарянко выяснил нам свой взгляд на живопись, а также и те практические способы, через которые можно скоро и успешно достигать блестящих результатов в искусстве. Объяснение свое он начал следующими словами:

— Господа, живопись, т. е. изображение видимого, достигаемое художниками через краски или посредством наложения красок (я говорю это в буквальном значении), есть самая труднейшая, самая разнообразнейшая и самая интереснейшая сторона искусства. Самая трудная потому,

что художник в момент писания копии с видимого образа, т. е. модели или натурщика, как бы делит или разбивает мысль свою и внимание на множество разновидных и разнохарактерных сторон живописи, соединяя их в то же время в одно целое, гармоничное. Так, например: в одно и то же время он следит за правильностью или точностью рисунка (красоту рисунка, я уже сказал выше, не признаю), за верностью цвета, за точным наложением пятен тени и света, за передачею материала им изображаемого предмета, т. е. за матовостью кожи, если это голова или тело человека, за стекловидностью глаз, влажностью губ и глянцовитостью волос. Кроме того он также должен наблюдать за окружающими предметами, которые непосредственно влияют на натуру, отражаясь на теневой стороне рельефных тел. Эти отражения, как вам известно, называются рефлексами... Вот, господа, какие препятствия, т. е. затруднения, встречаются художнику при изображении им видимого предмета. Словом, ни в одном из искусств не соединяется в одно время, в одни моменты столько разносторонних и разнообразных требований, как в живописи. Ввиду этого живопись, по моему мнению, есть самое высшее искусство после слова; да и слово, если взять его с технической стороны, оно, бесспорно, далеко ниже живописи.

Помимо всех разнообразных для художника затруднений, о которых я только что говорил, есть еще одно. Оно чуть ли не самое главное и едва ли не самое существенное,—я говорю о технике. Техника, господа, такая сторона искусства, над которой стоит остановиться и рассмотреть ее с должным вниманием... Техника так же необходима, как необходимо иметь ноги, чтобы ходить, язык, чтобы говорить, и руки, чтобы что-либо делать; без техники художник то же, что без глаз. Мысль слепого художника, допустим, вполне готова, краски тоже, руки крепки и привычны, сил много, а зрения нет! Нет зрения, следовательно, нет ничего! Техника столько же важна для живописца, сколько необходимы гибкие пальцы и тонкий слух для музыканта вообще, а для скрипача в особенности. Техника важна настолько, что было бы желательно, если бы художник всасывал ее с молоком матери или, по крайней мере, развивал бы ее с того времени младенчества, когда он только что начинает сознательно брать в руки игрушки. Между тем посмотрите кругом, что делают учителя ваши, которые еще при этом носят почетное звание профессоров? Не профессорами и просветителями их нужно называть, а скорее глушителями ис-

кусства. Этого названия они вполне заслуживают. Заслуживают его уже потому, что не только ничего не сделали нового на пользу учащихся, но даже не подумали о том, что можно сделать и как нужно вести ученика, чтобы он быстро и своевременно, с развитием мысли, развивал бы и технику. Нет ничего печальнее, как видеть в художнике то, что его мысли или голова опередят руки; что является много желания, а нет уменья олицетворить эти желания, как мы, к несчастью, встречаем на каждом шагу между учащимися и почти у всех без исключения дилетантов. Происходит же все это оттого, что есть профессора, убежденные в том, что прежде всего нужно выучиться рисовать, и когда пройдена школа рисования, то тогда только дозволяется приниматься ученику за изучение живописи. Это варварское убеждение практикуется как в Академии художеств, так и в вашем училище, да и повсюду, кажется. Но я, господа, употреблю все возможные старания, чтобы этот допотопный метод преподавания изменить на том основании, что согласиться с вредом, который я вижу, вытекает из этого преподавания,—словом, согласиться с той бессмыслицей, которая практикуется поныне, я не могу, вполне убежденный, что живопись нужно начинать еще ранее рисунка, так как живопись несравненно сложнее, а, следовательно, и несравненно труднее рисунка.

Посмотрите, господа: при вступлении ученика в натурный класс ему уже 20 или 21 год, и он только что в этот период начинает знакомиться с красками, т. е. с живописью. Для того, чтобы овладеть техникой, потребно три или четыре года, не менее, а нередко пять и более лет. Итак, когда ученик овладеет техникой, ему будет 24 года. Это еще исключение, так как чаще всего ученику, владеющему техникой, 25 или 26 лет. И вот в эти-то годы полной возмужалости только что начинает получать награды, т. е. медали. До 30 лет он должен успеть получить золотую медаль, потому что после 30-летнего возраста ученик лишается права на получение ее. Наконец, медаль получена! Пенсионер в 30 лет едет за границу, где снова начинает учиться, а вернее, переучиваться. Проходит еще несколько долгих лет до того времени, когда начинается его художественная самостоятельная деятельность. И в те лета, когда Рубенс, Тициан и многие другие известные художники были уже знамениты, а Рафаэль даже окончил свою деятельность, написавши чуть не полтораста мадонн, наш русский художник только еще начинает свое художе-

ственное поприще. Не правда ли, господа, что это поразительно и до крайности печально! Неужели русский художник и вообще русский человек настолько бездарнее всех прочих наций? Нет, я этого не допускаю!.. Виною не раса, или нация, а также и не учащийся, а рутинное, заглохшее и покрытое плесенью преподавание. Что до меня касается, то я в последнем предположении нисколько не сомневаюсь, а советую всем, с полной уверенностью в успех, начинать изучение живописи с оригинального класса; словом, с первого момента специального изучения искусства, а если возможно, то и еще раньше.

— Итак, господа,—продолжал Сергей Константинович,— вздохнем с глубоким сожалением о потерянных вами годах, а вместе с тем приступим скорее к живописи, не теряя еще более драгоценного времени. Приступая к живописи, я скажу вам, господа, несколько необходимых слов о той односторонности, которой причастны все художники почти без исключения... В прошлый класс я говорил вам, чтобы быть вполне точным, нужно видимое рисовать и писать в натуральную величину. Большинство же художников, не сознавая этого, рисует все, ими изображаемое, в самую неточную величину, словом, надеясь на слепое счастье или на удачу. От этого фальшь как в рисунке, так и в красках. Есть целая теория, к счастью, кажется, изустная, где объясняются рутинные законы сочинения, как-то: контрасты, или игра линий, разнообразие поворотов и движений, пирамидальность общего сочинения, баланс или поддержка композиции, и весь этот набор слов, возведенный в систему, имеет также место в преподавании. Что до меня касается, господа, то я не признаю этой классической чепухи, думаю, что каждый художник должен изображать видимое так, как оно ему представляется в натуре. Я допускаю, что можно писать историческую, даже библейскую картину, но писать ее должно, а также и компановать не иначе, как с видимого образа, т. е. с натурщика, которого нужно подыскать и уставить так, чтобы он вполне удовлетворял требованиям художника, изображающего историческое или библейское лицо. Написав задуманное лицо, художник может прибавить к нему последующие фигуры, смотря по надобности, до бесконечного, словом, насколько допустят величина полотна и фантазия, Но нельзя предугадать, господа, что потребует ваша будущая картина, так точно, как нельзя знать, что будешь говорить или делать не только на следующей неделе, но даже и на другой день. Будущее можно только предполагать, а если нельзя знать наверное,

как будет развиваться в последующем фантазия в картине, то, следовательно, нельзя заранее компановать или сочинять. В этом случае нужно положиться на будущее и вырабатывать постепенно последующее из предыдущего. Если художник свободен в творчестве и в фантазии (я подразумеваю то и другое в написании видимых образов), то как же он может связывать себя эскизом, а тем более рутинными законами композиции пирамидального сочинения! В натуре композиции не существует. Никто не ложится спать, не садится отдыхать и не ходит для моциона с расчетом на сочинение или на картинную позу. Только, как говорят, древние греки и римские гладиаторы, умирая на арене, принимали картинные, т. е. красивые или, иначе сказать, рутинные позы, да и то еще подлежит сомнению. Все же совершаемое в наше время происходит и делается случайно, в силу тех же случайных условий.

Итак, чтобы быть последовательным, нужно компановать из случайного по мере написания картины. К тому же, господа, я должен сказать вам о той несостоятельности или о том недоступном в искусстве, которое берется иногда изображать художник, вполне не осмыслив того, что он делает. Я говорю о действии или течении времени. В прошлой беседе с вами, господа, я сказал, что живописи доступно все видимое в мире. Теперь же я должен добавить, что хотя все доступно для живописи, но не все возможно, так точно, как человеку доступно рассматривать луну, доступно даже видеть в телескоп все ее неровности, но невозможно их ощущать. Художник может написать луну, даже может передать ее блеск и цвет, но он не может написать луну так, чтобы она имела движение, т. е. перемещалась с одного пункта на другой. Следовательно, живописи доступно все видимое, но только неподвижное; если же она и изображает что-либо движущееся, то может это движение изображать только в один момент. Другими словами: живописи доступны явления моментальные, но она никак не может и никогда не должна изображать времени и действия, а также и момента, нераздельного с этим действием. Например, живописи доступно написать статую, когда она стоит на пьедестале или на чем-либо ином, а также и упавшую статую, когда она лежит на полу или на земле; но живопись не может изображать действия, т. е. ее падения, и изобразить статую в этот момент,—она все-таки будет не падающей, а как бы висящей в воздухе, нет ничего нелепее, как видеть изображенные художником падающие тела, впрочем не падаю-

щие, а, так сказать, остановившиеся в воздухе или в бесформенном пространстве. Эти изображения не только невозможны, неправдоподобны, нелепы, но даже не эстетичны. Вы можете проверить мои слова, смотря на картину К. Брюллова „Последний день Помпеи“, где изображены падающие статуи. Что может быть нелепее этих падающих статуй, а также и знаменитой статуи Лаокоона с разинутым до неестественности ртом? И всего смешнее то, что древний художник, производя ее, вероятно, хотел вместе с тем произвести и впечатление ужаса от крика и страдания человека, опутанного змеями, а достиг только полнейшей неестественности и даже отвращения.

Скажу вам раз навсегда: крик, смех, стон, страдания, а также и все движения, познающиеся из звуков, действия и времени,—явления, недоступные для живописи. Их никогда нельзя довести не только до иллюзии и до обмана, но даже до впечатления, получаемого от них в натуре. По произведениям с этих явлений я могу только догадываться, что думал сделать художник и до чего он не додумался. А именно: он не додумался до того, что изображать эти явления так же нельзя, как нельзя заставить говорить, а тем более думать или мыслить портрет, как бы он ни был точно изображен, даже если бы доведен был до абсолютного обмана с оригиналом.

— На сей раз довольно, господа. Повторяю вам только еще раз: кто желает писать под моим наблюдением, помимо классных этюдов, того прошу без стеснения обращаться ко мне. Объявите это также и всем вашим товарищам по своим классам.

Проговорив это, Сергей Константинович вышел из класса, видимо, утомленный своей длинной речью.

Вследствие последних слов, сказанных в классе г-м Зарянко, многие ученики обратились к нему и принялись писать по его указанию или, вернее, по приказанию. Надо сказать правду, хотя далеко не быстро, но они достигли тех результатов, которые обещал Сергей Константинович. Результаты эти заключались в том, что ученики, писавшие под руководством Зарянко, все получили в Академии художеств медали. Очень многие были поражены тем, что ученик, почти не умеющий держать в руках кисти, ну, словом, только что начинающий, по указаниям Зарянко писал голову настолько хорошо, что получал за нее медаль.

В утренний час, когда обыкновенно принимал С. К., раз явился к нему ученик В-ич. Раскланявшись с С. К., он про-

сил указать, что ему делать и что начать писать, чтобы получить вторую по счету, т. е. большую серебряную медаль. С. К. пригласил сесть В-ича, который и уселся чуть ли не на самый угол стула, скромно сложив ручки и устремив вопросительный взгляд на своего профессора. Зарянко же задумался; подумав минут десять и устремив тусклый свой взгляд на ученика, он отвечал:

— Ну, что же, г. В-ич? Вы получили малую серебряную медаль, теперь вам нужно написать картину, за которую бы должны вам дать большую серебряную медаль. А что вам писать, я сейчас скажу.

Зарянко опять задумался, а ученик сидел молча, не шевелясь и дожидаясь объяснения. Так продолжалось минут 15 или 20 общего молчания. Зарянко все тяжело дышал и думал. Наконец, обратившись к ученику, сказал:

— Г-н В-ич! Потрудитесь сходить в богадельню. Выберите там попригляднее старика и приведите его завтра в девять часов утра наверх, в классы. Вместе с тем приготовьте полотно, величиною...

С. К. снова задумался. Подумав еще минут 15, он продолжал:

— Величина полотна должна быть следующая: длина два аршина четыре вершка, а ширина один аршин двенадцать вершков. Приготовьте все мною сказанное к девяти часам; в этот час я приду к вам наверх. Прощайте!

Ученик раскланялся и ушел исполнять приказания учителя.

На другой день полотно назначенной величины было готово, а также и старик, которого ученик В-ич привел или, вернее, притащил из богадельни. Ровно в 9 часов явился С. К. в класс, а оттуда прошел в мастерскую, т. е. в отдельную комнату, где работал В-ич. Осмотрев все приготовленное учеником, как-то: старика и полотно, натянутое на подрамок, он похвалил все. Затем, усевшись на табуретку, С. К. задумался, глядя на старика, которого посадил также перед собой на табуретку. Долго думал Зарянко, не спуская глаз с старика, и в то же время по временам сильно кашлял. Наконец, надумавшись, он велел старику поднять голову и глядеть кверху, повернув притом лицо к свету.

— Это будет ваша будущая картина, г. В-ич! — сказал как-то таинственно Зарянко, уходя из мастерской.

По прошествии немалого числа дней В-ич пригласил С. К. посмотреть, точно ли им определены границы видимого образа. Зарянко пришел, сел на табуретку, с трудом отдышавшись; затем принялся, прищуривая один глаз, из-

мерять величины как натурщика, так и контуры означенной величины на полотне. Измерение это он делал посредством вытянутой руки, в которой держал стилет от кисти. Измерив все и сделав кое-какие замечания, он разрешил ученику приниматься за краски. Ученик взялся за них немедленно же по уходе С. К.

Способ писания красками был такой: бралось ничтожное количество белой, желтой и красной краски; все это смешивалось, т. е. составлялся, так сказать, тельный тон, который клался на лоб, нос, щеки и немедленно разбивался флейцом. За первым тоном составлялся следующий тон: сероватый, зеленоватый, лиловатый или какой-нибудь другой, смотря по надобности. Он также накладывался, как и первый, и также разбивался флейцом. За вторым следовал третий и т. д. и т. д. Это постепенное накладывание—тон за тоном, цвет за цветом,—конечно, большею частью по указаниям Зарянко, завершалось тем, что голова выходила настолько удивительна, что за нее давали медаль. Ученик В-ич тем же способом начал свое писание, и месяца через четыре С. К. посоветовал ему оставить голову и продолжать писать дальше, как-то: полушубок и руки.

В одно из посещений С. К., к немалому удивлению ученика, учитель велел старику снять полушубок, а также и рубашку, и когда старик остался голым до пояса, то Зарянко велел ученику в таком виде написать тело по полушубку.

Я считаю необходимым сделать тут следующую оговорку. Это необходимо потому, что мой рассказ принимает характер такой невероятности и неправдоподобности, что многие могут счесть его за вымысел. На этот-то случай я и желаю оградить себя и уверить читателя в том, что в моей хронике училища вымысла совсем нет. Все, мною описываемое, есть положительная истина. Конечно, я не могу запомнить каждое слово, сказанное нашими учителями,—это понятно каждому,—но я передаю факты действительные, существовавшие, которые могут быть подтверждены художниками, ныне живущими и всем известными. Возвратимся к рассказу.

Ученик В-ич был немало удивлен приказанием Сергея Константиновича написать голыми руки и весь торс старика по полушубку.

Так прошло еще несколько месяцев. Наконец, старик был написан и имел такой вид: голова его была поднята кверху, с глазами, смотрящими на небеса; руки опущены вниз, с повернутыми вверх ладонями, как бы просящими

милостыню; торс весь голый, а на ногах полосатые штаны. Но, несмотря на продолжительное время, несмотря на то, что все уже, мною упомянутое, было совершенно окончено, В-ич все еще не знал, что он пишет: картину или этюд или что другое? Хотя Зарянко и сказал ему: „Это ваша будущая картина“, но как он сам, так и все товарищи не могли понять, каким образом из написанного можно сделать картину. Наконец, Зарянко разрешил вопрос.

— Сюжет, вами написанный, представляет „Плач Иеремии на развалинах Иерусалима“. Ну, что вы на это скажете? Надеюсь, что вы довольны этим сюжетом?—добавил Зарянко.

Прошло еще несколько месяцев. Картина была совсем окончена, т. е. к старику, посреди полотна сидящему, была приписана серая кашемировая драпировка, до того новая, что на ней ясно были видны магазинные складки, под стариком явился большой камень и еще несколько таких же по бокам. Вся фигура Иеремии, с комнатным освещением, рисовалась на голубом безоблачном небе, из-за горизонта поднимался трубой дым.

Чтобы яснее дать понятие о продолжительности писания вышеупомянутой картины, я должен сказать, что В-ич писал свою картину в комнате, пол который был выкрашен черной краской. От усердного и продолжительного хождения от картины к пункту сравнения или к табуретке пол на этом месте был так вытерт, что черной краски, покрывавшей когда-то его, к окончанию картины не было и следа, а вместо черной образовалась светлая и как бы покрытая лаком дорожка. Вот какие результаты получились от неусыпного труда и терпеливого изучения искусства!

Второй ученик Сергея Константиновича, г. С., был уже не первой молодости—лет с лишком 30, с большими усами, высокого роста, с хорошими средствами и дворянской фамилией. Он начал писать, под ведением Зарянко, картину, которая так же, как и у В-ича, сначала не имела определенной цели и определенного сюжета. На первых порах посреди большого полотна, более чем в 2 аршина, была изображена девица лет 15, в белом кисейном платье, стоящая совершенно en face к зрителю. Аксессуар изображал лес. Когда картина была почти окончена, то Сергей Константинович нашел, что в ней очень много пустого места, т. е. аксессуара, а потому предложил г. С. что-нибудь прибавить, или прикомпановать. Через несколько дней внизу, у колен девицы (оконечностей ног не было), явился мальчик-цыган. Сидел ли он или лежал—догадаться было невоз-

можно, так как половина его совсем уходила за рамку таким образом, что из-за рамы виднелась протянутая рука, торс без заду и нога без следка; зад же и следок потонули в раме. Девица, которой, впрочем, переписали руку, приняла позу подающей вновь появившемуся цыганенку какую-то монету,—словом, милостыню. Как была скомпанована эта картина и что она собой являла при взгляде на нее—описание мое не даст об этом никакого понятия: ее нужно было видеть, чтобы вполне представить себе это необыкновенное произведение. Это было что-то необычайное, небывалое в искусстве.

Когда мальчик был тоже готов, как и девица, т. е. выписан до невозможного, то Сергей Константинович нашел, что быть в лесу мальчику и девочке без старших неприлично, предосудительно, а потому посоветовал ученику С. с одной стороны картины приписать грот, а в этот грот посадить вяжущую чулок почтенную старушку. Эта вновь явившаяся старушка, в белом чепчике, с ридикюлем на руке, сидела в гроте, но освещена была сверху; она предназначалась быть гувернанткой или няней, провожающей девицу на прогулку. Но чтобы мальчика также не сочли за бродягу, тем более за негодяя, шатающегося по лесу, то Сергей Константинович посоветовал с другой стороны картины, на пеньке, посадить старичка с палкой, в круглой шляпе, в пальто и опорках, что и было исполнено. Этот состоящий из одних морщин старичок изображал пестуна или провожатого мальчика и имел не только жалкий, но и несчастный вид. Оградив таким образом детей от какого-либо дурного предположения со стороны зрителя, Сергей Константинович и ученик, г. С., остались очень довольны как тем, что было изображено на картине, так и тем, что нравственный принцип скромности вполне соблюден и огражден от всяких дурных предположений.

Такие-то картины писали ученики Сергея Константиновича и получали за них почетные награды, т. е. медали.

Вот в каком виде немало времени шло преподавание искусства в училище живописи и дошло, наконец, до открытой борьбы С. К. Зарянко с А. Н. Макрицким. В этой борьбе принял горячее участие и Н. А. Рамазанов, о чем будет рассказано впоследствии.

„*В. Г. Перов*", Гос. издательство, 1934.

САВРАСОВ
АЛЕКСЕЙ КОНДРАТЬЕВИЧ
(1830—1897)

И. И. ЛЕВИТАН

ПО ПОВОДУ СМЕРТИ А. К. САВРАСОВА

Не стало художника А. К. Саврасова, не стало одного из самых глубоких русских пейзажистов. Конечно, не в газетной заметке можно дать характеристику такого большого художественного явления, каким был покойный Саврасов. Это дело историка русской живописи, а мне, как его ученику и поклоннику, хотелось бы хоть кратко определить то значение и влияние, какое имел Саврасов в русском пейзаже. Расцвет его таланта принадлежит главным образом к семидесятым годам. За последние 15—20 лет он уже не являлся на выставках, и о нем как бы забыли. Здесь не место разбирать те причины, в силу которых он ушел с арены живописи, скажу одно: жизнь его за последние 15—20 лет была беспросветна и трагична.

До Саврасова в русском пейзаже царствовало псевдоклассическое и романтическое направления; Воробьев, Штернберг, Лебедев, Щедрин—все это были люди большого таланта, но, так сказать, совершенно беспочвенные: они искали мотивов для своих картин вне России, их родной страны, и главным образом относились к пейзажу как к красивому сочетанию линий и предметов. Саврасов радикально отказался от этого отношения к пейзажу, избирая уже не исключительно красивые места сюжетом для своих картин, а, наоборот, стараясь отыскать и в самом простом и обыкновенном те интимные, глубоко трогательные, часто печальные черты, которые так сильно чувствуются в нашем родном пейзаже и так неотразимо действуют на душу. С Саврасова появилась лирика в живописи пейзажа и безграничная любовь к своей родной земле.

И в самом деле, посмотрите на лучшие из его картин, например, „Грачи прилетели“. Какой ее сюжет? Окраина захолустного городка, старая церковь, покосившийся забор, поле, тающий снег и на первом плане несколько березок, на которых уселись прилетевшие грачи,—и только. Какая простота! Но за этой простотой вы чувствуете мягкую, хорошую душу художника, которому все это дорого и близко его сердцу. Возьмите вы его же другую картину— „Могила на Волге“. Широкая, уходящая в даль, могучая река с нависшей над ней тучею; впереди одинокий крест и облетевшая березка—вот и все; но в этой простоте целый мир высокой поэзии.

Да, покойный Саврасов создал русский пейзаж, и эта его несомненная заслуга никогда не будет забыта в области русского художества. Было бы крайне желательно, чтобы в возможно скорейшем времени была устроена посмертная выставка только что скончавшегося художника. Тогда бы всем стало ясно, какого талантливого и самобытного художника мы лишились [1].

Журнал „Искусство“ №4. 1938 г.
М.—Л. „Искусство“. стр. 115.

---

[1] А. К. Саврасов умер в Москве во 2-й Городской больнице 26 сентября 1897 г.

ГЕ
НИКОЛАЙ НИКОЛАЕВИЧ
(1831—1894)

—

Н. П. УЛЬЯНОВ

Н. Н. ГЕ

В моих воспоминаниях Николай Николаевич Ге встает как „умудренный муж", художник-энциклопедист, внешним обликом напоминающий римского философа. Орлиный нос, пышная седая кайма волос, охватывающая лицо с обеих сторон, открытые, живые, с огоньком юности и задора глаза.

На его паспорте писарь-юморист мог бы вставить к обычному „особых примет нет" вольное словцо: ходит в потрепанном просторном пиджаке, выглядит счастливым. Но следовало бы пояснить: особых примет не имеется потому, что сам художник весь особый, не похожий на других.

У Ге было примечательным все: и эти почти античные черты лица, и какое-то особое „античное" состояние духа. Но именно это редкое гармоническое сочетание внешнего облика с внутренним содержанием характера вызывало недоумение: в каком же соответствии с этими данными находятся его творческие образы, охваченные тревогой человеческие лица его картин? „Безоблачный лоб", но откуда же тучи там, внутри у этого мудреца?

Во многом родственный художникам Возрождения, он нам, его младшим современникам и ученикам, кажется даже порой чужим, слишком далеким, каким-то путешественником от дней Брюллова к дням Леонардо да Винчи. Живя здесь, он продолжает находиться и там, оттуда принося в нашу среду „классические сюжеты". В большинстве своих произведений Ге изображает Иисуса. Но никто ни до него, ни после не осмеливался так непочтительно обращаться с канонизированным „сыном божьим", так очеловечить его.

настолько совлечь его с горных высот на землю нашу. Его Иисус—живое и непререкаемое опровержение всякой легенды о богочеловеке.

Время от времени Н. Н. Ге приезжал в Москву и, едва показавшись, снова исчезал надолго. Не отсылая картин на выставки, не напоминая никому о своем существовании, он отсиживался на своем хуторе, занимаясь пчеловодством и ведя жизнь отшельника. Тогда многим начинало казаться, что Ге, наконец, угомонился, остыл, может быть, даже бросил живопись. Но знавшие его ближе, „киевляне", утверждали, что он не только не бросил живопись, но более чем когда-либо занимается ею и пошел вперед.

И тут начинались споры и дискуссии. Достаточно было узнать, что Ге едет в Москву, как наша компания учеников Училища живописи и ваяния начинала волноваться. Живописец Бакал и тогдашний воспитанник Школы живописи, будущий соратник Станиславского, Суллержицкий уже были настороже. Они готовы были перехватить Ге на дороге, похитить у чужого подъезда, силой отбить у кого-нибудь менее энергичного и привести к себе в первую очередь.

И вот распахивается дверь, вваливаются наши герои, запушенные снегом, втаскивая кого-то с головой, укрытой в шубу. Виден только острый орлиный нос. Этого где-то украденного человека начинают разбинтовывать, и понемногу перед нами возникает среднего роста моложавый старик, внешне сопротивляющийся насилию, но, видимо, очень довольный неожиданным приключением.

— Что вы со мной делаете? Ведь я же обещал быть у Софьи Андреевны Толстой. Что я скажу ей?

Бодрой поступью он проходит в нашу большую комнату, где он встречает чем-то ему памятных, хотя и незнакомых людей. Вот это тот самый... Вот это та, которая...

— Знаю, знаю,—отвечает Ге, вспоминая, что рассказывали ему о нас наши друзья. Затем мастер заглядывает в соседнюю комнату, приходит в восторг при виде веером развешанных женских фотографий вокруг написанного масляными красками автопортрета нашего приятеля-украинца, изобразившего себя запорожцем с щегольским чубом.

— Это ваш Дон-Жуан? — вопросительно улыбается Ге.— Воображаю, сколько загублено сердец!—И продолжает:— Да, вы живете нескучно. Есть бодрость, чувствуется жизнь!..

Эта комната—наша общая мастерская. Она же и столовая,

в ней же по вечерам устраиваются чтения. За неимением стульев большинство из нас усаживается на полу. Ближе к Ге сидит Бакал, его давнишний знакомый.

— Ну, а работы ваши, картины где?

— Картин нет, есть только классные этюды.

Ге задумывается, с грустью повторяя про себя: „Классные этюды...“ Его лицо нервно вздрагивает, он внимательно обводит глазами присутствующих, ожидая услышать от них что-нибудь, но все молчат. Из блюдечка, по-деревенски, он пьет чай в прикуску, что-то обдумывает, чем-то, видимо, недоволен.

— Кто ваши учителя?

Ему называют фамилии наших преподавателей.

Он прерывает:

— Это неважно. Учиться можно, но учить нельзя. Я тоже был когда-то в академии, а что вынес оттуда? Если бы я довольствовался глупостью, которой начиняют своих питомцев профессора, не знаю, на что был бы я годен. Для кого, для чего устроены эти казенные богадельни? Ходите по галлереям, смотрите на картины больших мастеров, искусству вас никто никогда не научит, если вы его сами не найдете или если оно само не придет к вам...

Разговор общий, горячий, порывистый продолжался, перескакивая с предмета на предмет. Мы все старались говорить поменьше и слушать побольше Николая Николаевича. Мастер продолжал:

— Да, живопись... Ею занимаешься, но не всегда ее разумеешь. Как разгадать ее? Это происходит сразу или не приходит никогда. Однажды я подсмотрел, как работает Брюллов. Затаив дыхание, не отрывая глаз, я глядел, и вдруг что-то осенило меня—так вот оно что! Ах, так, так. А я и не знал. Я сразу как-то понял все, что нужно. Это не передается словами... С тех пор мне не был нужен никто, никакие преподаватели, они только сбивали с пути...

Н. Н. Ге умел и шутить, смеяться, насыщать свою беседу подкупающим юмором. Как-то он рассказывал нам о киевских святынях—мощах, монахах и монашенках, у которых „клобук сдавил разум, а губы потрескались от страсти“.

Разговор снова переходит на живопись.

— Историческая жанровая живопись бывает мирового значения и своего, „домашнего“ употребления. К числу такой „домашней“ живописи принадлежит, например, картина Верещагина. Не баталиста, а другого. Вот эта картина!

И Ге быстро вскакивает, принимая позу манекена. Ноги его при этом должны выражать движение, но они деревянные, как деревянна и рука, делающая „крестное знамение“. Ге поясняет:

— Это пейзанин в штанах и лаптях благодарит бога за что-то. Вокруг него многочисленные „восторженно ликующие“, такие же болваны, как и он сам. Или вот сюжеты из области „религиозной“ живописи. В богатой одежде с дорогими каменьями, в расшитых башмаках сидит в дубовом кресле, обитом позументами, „царица небесная“. А другие картины наших прославленных „мастеров“? Например, „Страшный суд“—во весь холст с искаженным лицом ангел с крыльями, с весами в одной руке и огненным мечом в другой. Внизу пылает ад. Где, как, каким грешникам, за какие грехи собрался мстить этот „святой“ ангел?

Кто-то из нас подает реплику: „Ведь вы тоже написали „Тайную вечерю“? Но Николай Николаевич как будто не слышит.

— Из всех художников я больше всего люблю Леонардо. Я нахожусь в его власти и хотел бы думать его мыслями. Я иду следом за ним, иду по-своему, выражаю, как умею, то, до чего доросло мое сознание.

Кто-то из нас снова бросает реплику:

— Интересно взято у вас освещение.

— Освещение—деталь живописи. Но в искусстве все важно, каждая мелочь.. Компануя „Тайную вечерю“, я долго терялся, и вдруг мысль: сделаю из пластелина нужные мне фигуры и размещу их, как мне хочется. Устроил светильник, попробовал и так и этак. Наконец нашел, и работа закипела. Вы говорите—освещение... Французы Клод Лоррен, Пуссен и другие, создавая свои пейзажные композиции, умели подчинять природу своим замыслам и воле живописца. В пейзаже также есть свои слепые обожатели и свои мыслители. У нас тоже были свои большие мастера пейзажисты—Щедрин, Воробьев, Васильев.

Импровизации Н. Н. Ге на излюбленные темы обличали в нем оригинального новеллиста-литератора. Но не этот редкий в среде художников дар занимал нас в нем, мы хотели услышать от него что-то другое, более близкое нашему ремеслу. Поддевали мы его легко, иногда одним намеком.

— По сравнению с нами, учившимися в прошлые времена, вы, нынешние, находитесь в лучших условиях. Вы больше

видите, больше знаете. Перед вами открыты все дороги. Что еще остается вам? Только отыскать самих себя, каждому понять свое внутреннее влечение. Кто сказал, что творчество, творческий экстаз есть некое безумие? Неправда! Не безумие, а наивысшая ясность ума. Надо быть жадным во имя жизни и ненасытным во имя искусства. Накапливайте жизненный опыт во всех направлениях, чтобы быть на уровне действительно нужных, необходимых обществу людей—деятелей, а не просто так вобще праздных соглядатаев от искусства. И когда вы почувствуете избыток внутренних сил, начинайте освобождаться от них, выпускайте свой заряд!.. Мы должны освободиться от избытка наших сил, иначе они нас разорвут!..

Слушая обычные хвалы, расточаемые творчеству Н. Н. Ге, и присоединяясь к ним, кое-кто из нас, с остатком какой-то горечи, вспоминал его картины „Что есть истина?“ и „Совесть“. Обе они, конечно, были отмечены печатью мысли, присутствием большого ума. Но почему же на выставках рядом с ними не только не терялись, но притягивали к себе почти незаметные работы менее знаменитых художников, даже простые пейзажи? Почему это так? Не потому ли, что большие полотна Ге, полные литературной мысли, прежде всего и целиком поглощали внимание этой своей сюжетностью, не поднимаясь в живописном отношении до равной с нею высоты?

Наступила зима. Опять пронесся слух, что Ге едет в Москву. Он приехал, его уже видели, с ним сговорились, и он указал место, где мы можем собраться, чтобы посмотреть его новую работу. Вот Долгоруковская улица, двор, занесенный снегом, а вот и закрытая дверь какого-то здания, повидимому, мастерская художника. Дверь заперта. Но вот, наконец, и сам Ге с ключом. Вваливаемся в дверь через переднюю, проходим в большую комнату с верхним светом. Перед нами картина „Распятие“.

Опять все тот же, тысячу раз на разные способы повторяемый, потерявший свою остроту сюжет. Остановились все, смотрим. Автор следит за всеми и каждым в отдельности, он весь внимание. Он также испытывает неловкость, быть может бóльшую, чем мы, его не то доброжелательные гости, не то злостные критики.

— Я не буду мешать,—прячется Ге за занавеску в передней.

— „Воскресение“—название картины,—доносятся далее сквозь занавеску слова художника.—Разбойник, живший во тьме, при виде спокойно умирающего за некую правду человека, уразумевает в этот момент его и себя, и любовь к нему воскрешает в нем в этот момент человека.

Мысли сначала разбегаются, глаза скользят по поверхности холста, с трудом соединяя краски и линии, наконец, кто-то произносит первые слова суждения, кто-то их подхватывает, третий к ним присоединяется, и голоса, теперь уже уверенные, соединяются в общий возглас, более чем благоприятный для автора.

Через несколько дней мы снова всей коммуной сидели и ждали Н. Н. Ге в номерах „Фальцфейн“ на Тверской. В этот вечер Ге был настроен лирически. Ему, видимо, хотелось отдохнуть в мирной беседе, говорить о чем угодно. Он рассказывает нам о Мопассане, которого собирается переводить Толстой, подробно излагает содержание новеллы „Лунный свет“. Но вдруг разговор снова переходит на живопись. Ге замечает:

— На портрете центр света может быть где угодно. Вовсе не обязательно, чтобы он был на лице. Почему не на руках? Разве руки сами по себе уже не портрет человека?

Ге написал картину „Что есть истина?“.

В течение нескольких дней Ге и его друзья хлопотали о том, чтобы показать ее широкой публике. Им было отказано. Картина была запрещена. Оставалось только выставить ее где-нибудь в другом городе или за границей. Когда начались приготовления к перевозке, Ге попросил нас помочь ему. Прежде чем снять картину с подрамника, мы долго, уже не стесняясь присутствием автора, осматривали, обсуждали ее с живописной и технической точки зрения. Действительно, мы все обнаружили в ней что-то новое, какое-то действительно неведомое и насыщенное новым содержанием слово в живописи. В самом деле, у кого из русских художников мы видели спектральный анализ, локальный цвет, дополнительную гамму? Черная живопись большинства художников-современников Н. Н. Ге с ее уже установившимися традициями не знала, да и не могла знать того многого, что было открыто пытливому уму Ге.

Н. П. Ульянов. „Н. Н. Ге“, статья в газете „Советское искусство“ от 14/IX 1937 года.

ЧИСТЯКОВ
ПАВЕЛ ПЕТРОВИЧ
(1832—1916)

И. Е. РЕПИН

ВОСПОМИНАНИЯ О П. П. ЧИСТЯКОВЕ

С Павлом Петровичем Чистяковым я познакомился впервые по портрету с него И. Н. Крамского. Крамской, эта благороднейшая душа, „гражданин“ по убеждениям, познакомившись со мной, пригласил меня бывать у него, где собирались все его друзья „артельщики“. Рационалист в искусстве, Крамской и обстановкой в своей квартире был оригинален, прост и скромен. Главным украшением в их зале был большой серый холст с нашпиленными на него портретами товарищей—членов первоначальной артели. Эти портреты, в натуральную величину головы, были так превосходно нарисованы, что я не сводил с них глаз. Увлекаясь тогда физиогномикой, я даже по портретам невольно определял для себя характер тех оригиналов. Общий холст больше сажени в квадрате, несмотря на скромное обрамление, привлекал к себе выразительными лицами молодых художников—своим разнообразием, светотенью, живописью лиц и красотой черного соуса, которым они были рисованы („мокрым и сухим“).

Между всеми этими головами меня приковывала особенно одна. Я почему-то решил, что изображенный на ней молодой человек, с жиденькой бородкой и выразительными глазами, *наверное музыкант* [1]. Находясь однажды у этого портрета, как это бывало нередко, я спросил у подошедшего Крамского:

— Скажите, И. Н., это, вероятно, музыкант?

---

[1] Курсив Регина.

Крамской, несколько удивленный моим вопросом, ответил мне вопросом же:

— Почему вы думаете, что это музыкант? А впрочем, живопись и музыка—все это искусство.

— А как его фамилия?—спросил я.

— Чистяков!—ответил мне Крамской.

— А!—воскликнул я.—Я читал о Чистякове еще в Чугуеве и знал, что он послан за границу за картину из удельного времени: „Княгиня София Витовтовна вырывает пояс у кн. Василия Косого на свадьбе кн. Василия Темного".

Получая еще в Чугуеве журнал „Северное сияние", я вычитывал по-провинциальному, от доски до доски, дорого оплачиваемый мною журнал. С этих пор я уже привязался к имени Чистякова.

В 1867 г., будучи уже конкурентом на больш[ую] золот[ую] медаль, я сблизился с В. Д. Поленовым. Началось с натурного класса, теперь наши мастерские были рядом, и я часто виделся с ним.

Однажды он, радостный, сообщил мне, что приехал из Рима Чистяков и будет у них. До отъезда за границу он некогда давал им уроки рисования. В воскресенье он будет у них.

Поленов очень много говорил о Чистякове. Его восторги от Чистякова переходили в истерический хохот—так оригинален, своеобразен был Павел Петрович, около десяти лет пробывший в Риме и совершенно разучившийся ходить по нашей булыжной мостовой...

У Поленова мы скоро устроили рисовальный класс и были до потери всех прежних понятий наших об искусстве удивлены, очарованы и наполнены новыми откровениями Чистякова, с совершенно новой стороны подходившего к искусству.

Его своеобразная манера, особый тверской жаргон, *отсутствие* совсем *иностранных слов* [1] до того радовали нас, что мы весь урок хохотали, как помешанные, от восторга, [слушая] эти невороятные истины и термины. Особенно его характеристика великих мастеров, талантливых, еще животрепещущих итальянцев. И главное—тверской язык... Тут и мертвый рассмеется.

Например, мы с благоговением замирали перед Деларошем. На Кушелевке стоял до *жути живой* [2] Кромвель перед гробом Карла I... Восторгами от этой картины мы

---

[1] Курсив Репина.

[2] Курсив Репина.

побивали друг друга и все время поглядывали на Павла Петровича и ждали, что он скажет.

— А ваше мнение, П. П.?—сказала Вера Дмитриевна, сестра Поленова.—Что вы скажете?—спросила она с некоторым трепетом.

— Да, да,—сказал П. П.,—Кромвель живой... Но—чемоданисто,—промолвил он уклончиво, взглянув на нас.

— А что вы скажете о „Чуме во Флоренции“ Макарта?—спросил я.

Уже около двух недель я жил под впечатлением этих картин Макарта. Эти четыре картины были столь оригинальны своей глубочайшей композицией, и *тон* этих картин был столь невыразимо загадочен, являя нам еще не изведанные тайны живописных достижений, что мы боялись что-нибудь спросить о них... Особенно эта таинственность красок, эти серые тона каких-то адских сочетаний...

„*Семь смертных грехов*“ [1] значилось в каталоге общее название этой серии картин. Все примолкли и ждали, что скажет Павел Петрович.

— А если бы это сравнить с Рубенсом?—сказал, подходя к нам, один из высокопоставленных гостей. Отец Поленова был сенатор, и потому в числе гостей здесь можно было встретить и высокопоставленных.

— Рубенс, Рубенс,—сказал Чистяков,—да, это Рубенс, вымоченный в уксусе.

Мне это не понравилось, но все только и уловили эту фразу, и она до сих пор переходит из уст в уста при разговоре о Чистякове.

П. П. Чистяков представлял собой экземпляр чистейшей классики. Огромный круглый череп мудреца, симпатичный голос и безукоризненная чистота в костюме внушали к нему решпект.

Форма гения не заключалась в одной внешности. Эта философская голова всегда одержима была какой-нибудь идеей. Он, например, все время был полон летательным снарядом (в то время еще никому не удалось полететь). В речи его, при самом простом разговоре, постоянно вылетали афоризмы. Сын мой Юрий, по своей страсти к философии, много их записал. Я обращусь к нему—присовокупить их к моему очерку, если он согласится.

После его урока рисования—с гипсовой головы на первый раз—для удобства и простоты он объяснил нам систему своего рисования. Она заключалась в перспективе *плос-*

---

[1] Курсив Репина.

костей головы. *Встречаясь на черепе*, эти плоскости, т. е. границы этих плоскостей, образовали сеть на всей голове, что и составляло главную основу рисунка головы. Особенно интересной получалась *перспектива встреч* этих плоскостей: дробясь и разбиваясь в разные детали головы, эти плоскости совершенно правильно определяли *величину* этих деталей, до меньших плоскостей, и голова получала верный каркас во всех возвышениях и углублениях целой головы. Она получалась *стройная* и рельефная. При этом торжествовало *правило*, что рельеф зависит не от *тушовки*, во что верят так все *начинающие*, а от линий этих правильно построенных оснований. Перспектива всякой детали от верного основания необыкновенно математически держит весь ансамбль головы. И даже странно видеть, как голые линии неумолимо лезут вперед, если они поставлены на своем месте.

И. Е. Репин. „Далекое близкое". Воспоминания, „Искусство", М.-Л. 1937 г.

М. В. НЕСТЕРОВ

П. П. ЧИСТЯКОВ

В начале восьмидесятых годов из Московского училища живописи я перешел в Петербургскую академию художеств. В те годы старая академия доживала, так сказать, свои последние дни.

Ректором тогда был Ф. И. Иордан, а среди профессоров был П. П. Чистяков. О нем шла слава как об единственном профессоре, у которого можно было учиться.

Помню, в первый месяц в натурном классе, куда я поступил, дежурным по этюдам был В. П. Верещагин, на вечеровом—Шамшин.

Оба они после наших москвичей—Перова, Евграфа Сорокина, Прянишникова, Саврасова—показались мне неживыми.

Они лишь формально исполняли свои обязанности.

Но скоро мы узнали, что на второй месяц в этюдном будет Чистяков. Ученик и горячий почитатель Перова, я заранее ревновал его к Чистякову. Настал второй месяц, в классе появился Павел Петрович.

Все заметно ободрились, ожили. Я напряженно прислушивался, и все то, что до меня доходило, что вызывало восторги, горячо обсуждалось молодежью, мною принималось если не враждебно, то с большим сомнением, с критикой.

Дарование, ум, темперамент, манера обращения, манера

говорить, давать советы Чистякова так не были похожи на Перова.

Там и тут были острота, неожиданность, своеобразие, но стиль у обоих был разный, и этот-то чистяковский стиль мне не давался, ускользал от меня, и самая острота его меня раздражала.

Подошел П. П. и ко мне. Этюд мой был безнадежно плох. П. П. сделал мне замечание общего характера и больше во весь месяц ко мне не подходил.

Как-то вечером мне указали на сидящего впереди меня Врубеля. Он рисовал „в плафоне" детали натурщика—руку, ухо, еще что-то. Рисунок был подробно сработан, умно штудирован, убедителен, но прием итти не от общего к частностям (сорокинский прием), а от частностей неизвестно куда мне не нравился. Восторги, расточаемые Врубелю, который был одним из любимых учеников Чистякова, меня не трогали. Тогда же указали мне еще нескольких учеников-чистяковцев. Рисунки их отличались теми же приемами. Оценить их в то время я не мог. В этюдном классе в те дни наперерыв копировали этюд В. Е. Савинского, одного из ближайших учеников Чистякова. Этюдом восторгались; он и мне нравился, хотя я и не мог разобраться чем.

Учебный год проходил, мои дела были плохи: я совсем отбился от академии. Чистяков, которого прославляли на все лады, был мне чужд.

Я стал бывать в Эрмитаже, стал его ежедневным посетителем, начал копировать „Неверие Фомы" Ван Дейка, и эта копия (ее тогда многие заметили, хвалили) как-то примирила меня с Петербургом.

В Эрмитаже однажды подошел ко мне и познакомился Крамской, пригласил бывать у него, и я под его руководством, далеко не возмещавшим собой Перова, задумал две-три жанровых картины, так напоминавших любимых москвичей—Перова, Маковского, Прянишникова, хотя темы их и брал из петербургской жизни.

Эскизы этих картин я показывал Крамскому, он их похваливал; таким образом время шло да шло.

Так я прожил в Петербурге года три, ничему не научившись. За это время умер от чахотки Перов, и скоро я вернулся на старое пепелище—в Московское училище.

Там дело пошло лучше; я кончил курс, написал большую неудачную историческую картину, поставил ее на конкурс в Общество поощрения художеств, получил за нее премию, а от умирающего Крамского—нагоняй и снова очутился бы перед глухой стеной, но за это время в жизни моей прои-

зошло событие большого значения, и мое художественное внимание было им направлено далеко в сторону, результатом чего было появление картин: „Христова невеста“, „Пустынник“ и „Видение отрока Варфоломея“. В это время я стал бывать в мамонтовском Абрамцеве и там увидел удивительный портрет чистяковца Серова „Верушки Мамонтовой“. Тогда я не был уже так простодушен, и портрет Мамонтовой поразил меня, восхитил. Перед ним было над чем задуматься, и я сильно задумался. Результатом всех этих обстоятельств было то, что после своего „Варфоломея“, давшего много сладких и горьких минут, я решил, что я неуч, что я должен переучиваться заново и итти за этим ни к кому другому, как к П. П. Чистякову.

Мысль эта сверлила мое сознание, была неотступна, и я поделился этим с моими новыми друзьями и наставниками—передвижниками, поведал им о своем намерении.

Помню, Н. А. Ярошенко высмеял меня, назвал мои мечты „блажью“, сказал, что учиться можно и на картинах, говорил, что их от меня ждут товарищи передвижники. Однако я твердо решил с осени, бросив думать о картинах, о передвижных успехах, итти к Павлу Петровичу, „открыть ему душу“ (мы, москвичи, привыкли при покойном Перове „открывать душу“ и проч.). К такому намерению побуждало меня и то, что, по слухам, к моему „Варфоломею“ П. П. отнесся благосклонно.

Но тут подвернулся А. В. Прахов. Он с В. М. Васнецовым еще после „Пустынника“ наметил привлечь меня к росписи Киевского Владимирского собора, а после „Варфоломея“ решение было принято ими окончательно.

Прахов предложил мне работать в соборе.

Не сразу дал я свое согласие, не сразу расстался с мыслью переучиваться у Чистякова.

И только побывав в Киеве, посмотрев, что там натворил Васнецов, я не устоял и приглашение Прахова принял.

В эти годы произошло мое сближение с П. П. Чистяковым.

Всякий раз, как я приезжал то из Киева, то из Абастумана или из Москвы, я бывал у Павла Петровича, бывал и на дому и в мозаической мастерской. Отношение ко мне Павла Петровича было неизменно благожелательным. Особенно, помню, он озабочен был тем, чтобы образа, заказанные мне офицерами Кавалергардского полка для мозаики храма Воскресения (воскресение Христово и Александр Невский), благополучно прошли через комиссию, в которой был Павел Петрович, гр. И. И. Толстой и не любивший меня М. П. Боткин.

Павел Петрович не раз заходил ко мне в мастерскую, давал ценные советы, которые я с благодарностью принимал, а позднее он с особенным вниманием следил за исполнением моих образов в мозаической мастерской, радуясь вместе со мной тому, с каким искусством и любовью мозаики выполнялись старейшими и талантливыми мастерами Кудриным и Сильсеновичем.

Тогда я уже любил Павла Петровича и мог оценить его систему, его значение как учителя и как большого художника.

Я любил его оригинальный ум и самобытную образную речь и такую русскую, русскую душу его.

Теперь, стариком, я с радостью вспоминаю свои встречи с Павлом Петровичем и сожалею о том, что Владимирский собор отвлек меня от моего намерения пройти лучшую школу, чем та, которую я получил в юности, что дало бы, вероятно, иные результаты и избавило бы меня от многих ошибок и горьких дум.

П. П. Чистяков и В. Е. Савинский, Переписка 1883—1888 гг. Воспоминания. „Искусство“. М. 1930, стр. 270.

ПЕРОВ
ВАСИЛИЙ ГРИГОРЬЕВИЧ
(1834—1882)

—

В. В. СТАСОВ

ПЕРОВ И МУСОРГСКИЙ

(1834—1882 и 1839—1881)

I

Никто еще, к удивлению, не высказал этого у нас, а *Перов* и *Мусоргский* представляют в русском художественном мире изумительную параллельность. Мне кажется, к этому убеждению придет всякий, кто только вглядится в эти две личности. Общее настроение Перова и Мусоргского, склад таланта, их симпатии и антипатии, все их понятия, выбор ими материала для своих созданий—все у них было похоже до крайности. Они друг друга вовсе не знали, никогда не встречались в жизни, может быть, даже нисколько не знали, или знали очень мало произведения один другого, и тем не менее эти два художника, принадлежавшие к совершенно разным областям искусства—один был живописец, а другой музыкант—точно будто весь свой век жили и работали вместе, рядом, в одной комнате, поминутно совещаясь и показывая один другому свои новые создания.

Это явление такое необычайное, что на него следует обратить особое внимание. Интересно посмотреть, отчего произошло такое явление, но еще интереснее дать себе отчет, какие от него остались результаты для нашей жизни.

Перов и Мусоргский родились, жили и умерли почти совершенно в одни и те же года.

Перов родился в 1834 году, умер в 1882 году; Мусоргский родился в 1839 году, умер в 1881 году. Прожил каждый из них лишь по 40 с чем-то лет. У обоих период крупной, вполне самостоятельной деятельности начался около 1860 года, продол-

жался приблизительно до 1875 года, т. е. занял собою всего лет 15. После того последние годы жизни у обоих художников представляют время упадка их таланта, так что лишь некоторые отдельные части из созданий, и то изредка, показывают нам снова прежнего Перова и прежнего Мусоргского. Наконец заметим еще одну черту сходства: оба художника, при жизни своей, подвергались ожесточенным нападкам именно за те стороны своих созданий, которые были самые важные, самые оригинальные, самые исторически-значительные; они осуждены были читать и выслушивать порицания тех именно особенностей своего таланта, из-за которых они будут навсегда занимать крупное место в истории русского искусства. При этом на стороне противника сказывалась значительная последовательность: кто не любил картин Перова, наверное всегда не любил музыкальных созданий Мусоргского; кто не любил созданий Мусоргского, всегда не любил картин Перова. Все, что у каждого из двух художников было правдивого, жизненного, искреннего, верного, казалось одинаково противно, оскорбительно и, всего более, не нужно для их мало понимающих противников. Но при этом всем этим людям никогда не приходило в голову сравнивать вместе двух художников, принадлежавших к двум никогда вместе не сравниваемым областям искусства: живописи и музыки. Ненависть была инстинктивная. Врагами являлись люди все одного и того же склада: возвышенные гнилые идеалисты.

Только надо заметить, что участь Перова, сравнительно говоря, все-таки была гораздо лучше участи Мусоргского. У Перова были предшественники: Федотов и не только целая масса проб нового искусства, но, вдобавок, вся русская литература, рукою Грибоедова, Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Островского, Некрасова и других победоносно и уже давно водрузившая в сердце русского народа глубокий, несокрушимый реализм. На Перова могли нападать за частности, за личные детали его таланта и картин, но никто уже не смел вырывать у него почву из-под ног: она крепко лежала, как гранитная скала, и никому в голову не приходило сомнений насчет ее полнейшей законности. С Мусоргским было иначе. Он был не живописец, а музыкант, а в музыку еще не смел тогда проникать тот луч света, который уже ярким полднем светил в русской литературе и светлым утром начинал проблескивать в живописи. До Мусоргского была у нас всего одна попытка музыкального реализма—это у Даргомыжского. Но его любили и понимали всего лишь немногие, люди, конечно,

глубоко любившие великие, гениальные создания Глинки, но вдобавок видевшие, что новому времени нужны также и новые формы, что отныне многое может и должно осуществляться в нашей музыке иначе, чем прежде, и что эта русская музыка далеко еще пойдет вперед, по новым дорогам. Вот этих-то новых дорог, ясно уже увиденных в живописи, почти никто еще не видел 20 лет тому назад в музыке.

. . . .

Но если оставить эти маленькие „специальности“ в стороне, почти все остальное в жизни и деятельности Мусоргского и Перова шло совершенно параллельно. В общей сложности ни тот, ни другой не приходились особенно по вкусам большинства, и оба не были в настоящую меру поняты и оценены во время своей жизни. Их обоих признавали, конечно, художниками хорошими, талантливыми, даже достаточно оригинальными, но немного недоучками и не умеющими „владеть всеми средствами своего искусства“, а главное—людьми „с тенденцией“, значит, людьми, не идущими по настоящей дороге („вот по которой все идут“). Их признавали людьми грубыми и безвкусными, трогающими то, чего не надо трогать, рисующими то, чего не надо рисовать, людьми, в созданиях у которых надо выкинуть вот то и запретить вон это, вообще людьми, в которых нет никакой особенной значительности. Сравнивать их с которыми-нибудь крупными современными европейскими знаменитостями—да боже сохрани. Этих карикатуристов. Этого живописца, этого музыканта, у которых нет ни благородства, ни истинной возвышенности и достоинства. Ни за что.

Правда, была всегда на стороне Перова и Мусоргского известная доля людей, которых присутствие около них и горячее сочувствие вознаграждали их за тяжкие невзгоды со стороны массы. Это все были люди, которые оценяли их натуру, их изумительный почин и те новые сокровища, что они вкладывали в наше искусство. Правда, эти люди души в них не слышали, спешили добыть для себя картины одного, пропагандировали, как могли, создания другого, стояли за обоих горой перед лицом рассеянной и внимательной публики, но таких людей было немного на массу в 80 миллионов народа, и особливо 20 лет назад. По счастью, теперь с каждым днем становится все более и более похоже на то, что одолеет в конце концов мнение именно этих немногочисленных людей.

II

Главные черты физиономии обоих художников, и Перова, и Мусоргского, это были народность и реальность. В этом состояла вся их художественная натура, здесь лежала вся их сила и талант, и никакие другие их качества не могут сравниться с этими двумя. Чем оба художника будут дороги будущим поколениям, это именно их народность и реальность. Многое, как у всех на свете художников, побледнеет и умалится со временем в их произведениях, но все то, что их творчество выражало народно и реально, навеки останется могучими монументами нашего времени и современной нам теперь создавательной силы. И это потому, что и Перов, и Мусоргский со всею искренностью и неподкупною правдивостью выражали в своих произведениях только то, что видели собственными глазами, то, что в действительности существовало, и не задумывались ни о каких выдумках и идеальностях. Во всем, что воспроизводит истинную, настоящую жизнь, есть те задатки живучести, до которых далеко всем остальным формам искусства.

В произведениях Перова и Мусоргского сказался могучий шаг вперед нашего времени в сравнении с предыдущим периодом. Материал, доступный художнику, стал шире, много объемистее вследствие новых условий жизни, но и художники стали также и сами шире и глубже со своими воззрениями. Живописец Федотов и музыкант Даргомыжский имели возможность изображать из целого объема русской действительности лишь очень немногое, как и сам их великий предшественник, Гоголь. Мир дворян и чиновников не был им вовсе запрещен, и они им пользовались, они его изображали со всей силой своего таланта, хотя, конечно, „со страхом божиим", в пределах цензуры самой нелепой, привязчивой и трусливой. Федотов имел право представить на своих картинах чиновника, идолопоклонствующего перед орденом, солдафона-майора, втирающегося в заплесневелый купеческий дом; Даргомыжский имел право представлять чиновника, идолопоклонствующего перед чином („Он был титулярный советник, она—генеральская дочь", или: „Ведь я червяк в сравненьи с ним, лицом таким, его сиятельством самим"), но все это могло появляться перед глазами и ушами русских только потому, что имело вид „шутки", легкого „баловства" в живописи и музыке, чего-то увеселительного и потешного. На тогдашних цензурных заставах было признано, что во всем этом ничего нет серь-

езного и ничто не идет в действительную глубь дела. Трагизм, таившийся в глубине этих „шуток", указанная искусством во всей ее наготе гниль чиновников и солдафонов ускользали от соглядатаев-приставов. Что касается до нижних пластов народа, то его можно было изображать либо совершенно благополучным и идиллически-грациозным, вообще идеальным, или, если уже итти на правду, то разве только глупым, грубым, пьяным и карикатурным. Сообразно с этим и Даргомыжский, как ни оригинален, как ни талантлив был, а решался изображать только совершенно идеальных (хотя и трагических) пейзанов: мельника и его дочь Наташу, либо реальных (но только не комических) мужиков, пьяных и надуваемых женою („Как пришел муж из-под горок"). Весь остальной океан русских людей, жизни, характеров, отношений, несчастья, невыносимой тягости, приниженности, зажатых ртов—всего этого словно никогда не бывало на свете, словно это вовсе до искусства и не касается.

Перов и Мусоргский принадлежат совершенно иной полосе русской жизни—той, где русское художество, наконец, произошло на свет. В эту пору художник наш уже потихоньку раскрыл свои глаза и обвел ими вокруг себя. Как у него внутри защемило, какие пронзительные ноты послышались в его созданиях! Перов и Мусоргский все отдались этому щемящему чувству негодования и боли.

Оба они—живописцы народа, долго позабытого, долго оттолкнутого назад, за красивые декорации и там прозябшего, ни для кого неведомо. У Перова и Мусоргского было, на их веку, много сюжетов и задач, чудесно ими выполненных, но нет ничего выше, сильнее и важнее, как те места их произведений, где стоит фигура народа, во всей правде, во всей неподкрашенности, во всей суровости и, может быть, даже иногда шершавости. *Русский крепостной мир*—вот где истинная сфера высших, совершеннейших созданий Перова и Мусоргского. Здесь выразилась глубокая сила, оригинальность, новизна. Это была истинная задача их жизни, и ее-то именно они оба выполняли с величайшим совершенством.

Оба художника родились среди полного развала крепостного права. Первую свою полжизни они были его свидетелями, а потом вторую свою полжизни употребили на то, чтоб воспроизвести это чудовище во всем блеске и спереди, и сзади, и справа, и слева, и сверху, и снизу. Ни у Перова, ни у Мусоргского никогда не было при этом

плотной и правильной системы, стройного, организованного плана. Никогда ни тот, ни другой не говорили себе: „Давай-ка я стану изображать крепостное право со всеми его дикими болячками, давай-ка я нарисую его портрет“. Нет, ничего подобного никогда не бывало. Но они оба провели все свое детство и отрочество в деревне, в глуши, среди помещиков и крестьян, среди всего, что наросло на свет от их ужасного сожительства. Много лет своей юности они купались во всем этом и, полные негодования, горя и сочувствия, впоследствии, когда пришла возможность хоть немножко растворить губы, только воспроизводили одну за другою виденные собственными глазами сцены, можно сказать невольно.

Чего наслушался, чего насмотрелся Мусоргский в помещичьей среде, то выражено у него во многих письмах к приятелям начала 1860 года, почти тотчас после великого переворота—освобождения крестьян. В одном письме он пишет из деревни: „Что у нас за помещики. Что за плантаторы... И с ними встречаешься каждый день, каждый день они вас слезливо мучат „утраченными правами“, „крайним разорением“. Вопль, стоны и скандалы! Есть, правда, порядочная молодежь, „мальчики“, да я их почти никогда не вижу, молодежь эта посредничает и потому постоянно в разъездах. А я, многогрешный, вращаюсь в оной ретирадной атмосфере: она редко затрагивает инстинкт изящного, думаешь только о том, как бы не провонять и не задохнуться. .“ Из другого письма Мусоргского мы узнаем, как он изучал народ. В 1868 году он однажды пишет из псковской деревни: „Наблюдал за бабами и мужиками, извлек аппетитные экземпляры. Один мужик—сколок с Антония в шекспировском „Цезаре“, когда Антоний говорит речь на форуме над трупом Цезаря. Очень умный и оригинально ехидный мужик. Все сие мне пригодится, а бабьи экземпляры—просто клад. У меня всегда так: я вот запримечу кое-каких народов, а потом, при случае и тисну“.

Первая самостоятельная попытка Перова была „Приезд станового на следствие“. Пойманный в порубке леса несчастный крестьянин, гроза-становой, лукавый писарь, розги, которые вяжут на пороге избы, и словно глядящие из всех углов и из всех лиц бедность, невежество, холод и голод, злой кулак и овечья покорность—вот темы этой юношеской картины. Первая самостоятельная попытка Мусоргского была „Калистрат“, и здесь темою для этой юношеской картины легли строфы Некрасова:

Нет счастливей, нет пригожее
Нет нарядней Калистратушки!
В ключевой воде купаюся,
Пятерней чешу волосыньки,
Урожаю дожидаючи
С непосеянной полосыньки!
А хозяйка занимается
На нагих детишек стиркою,
Пуще мужа наряжается—
Носит лапти с подковыркою!

Этому юношескому своему настроению ни Перов, ни Мусоргский никогда не изменяли. Никогда во всю жизнь они не рисовали мужичков, живущих припеваючи и мило рассуждавших, сидя на завалинке; никогда их кисть не лгала и не фальшивила. Они рисовали только то, что в самом деле есть и что они в самом деле видели. За то-то и оказалось столько ими недовольных. Ведь правда жизни—главный всеобщий враг, особливо когда нам ее представляют совершенно с другого подъезда, чем тот, который указано.

Крестьянские типы, крестьянские сцены принадлежат к наивысшему, что только создано Перовым и Мусоргским. Фигуры мужичков в „Сцене у железной дороги", в „Охотниках на привале", в „Сельской проповеди", в „Сельских похоронах" и даже отчасти в „Пугачевцах" Перова столько же верные и поразительные типы, как и мужики в первом, и в последнем акте „Бориса Годунова", в „Хованщине" и в „Трепаке" Мусоргского. Этот изумительно типичный „дедко", разглядывающий вместе с двумя другими мужиками поезд железной дороги, несущийся мимо, — это сущие pendant к мужикам в опере Мусоргского, стоящим на московской площади толпой перед избранием Бориса на царство. У тех и у других одинаковая смесь добродушия, наивности, покорности, пригнетенности и тут же сейчас уйма лукавства и едкой насмешливости. Посмотрите в эти оловянные глаза „дедки", что по середине картины у Перова стоит, в его улыбку мумии—все произведения долгих лет крепостного хомута; посмотрите на этих почесывающихся мужиков в „Сельской проповеди", не совсем-то ясно понимающих проповедь батюшки о том, что „всяка власть от бога", когда барский лакей, рядом, усердно толкает их брата прочь, когда помещик сладко спит, когда помещица любезничает с французом,—это перед вами точь-в-точь те самые мужики, что нарисованы у Мусоргского в „Борисе" и из которых одни спрашивают: „Митюх, а Митюх, чего

орем?“, а другие отвечают: „Вона, почем я знаю“. Товарищи дедки, рассмеявшиеся на поезд,—это точь-в-точь те самые мужики, что у Мусоргского юмористически отвечают полицейскому приставу, грозящему им палкой за то, что они молчат: „Только поотдохнем, заорем мы снова“.

Бабы Перова—сущий pendant к бабам Мусоргского, тем, что гуторят, шумят, болтают, как чечетки, пересмеивают одна другую, в шутку перебраниваются с мужьями и дядьями или запанибрата кричат полицейскому: „Не серчай, Микитыч, не серчай, родимый“. Мужик, в „Охотниках на привале“, едко насмехающийся над разоврявшимся барином,—это словно бабы и мужики, насмехающиеся над Борисовым воеводой в Кромах (V акт „Бориса“). Один из товарищей Пугачева, сидящий около него на крыльце, уже с топором в руке, разгульный, злой и безжалостный (у Перова),—это точь-в-точь один из тех, что целой ватагой собираются творить расправу над Хрущовым и над иезуитом в последнем акте „Бориса Годунова“ Мусоргского. И тут и там—люди, вышедшие однажды из терпения, одичавшие и свирепые.

Если бы понадобилась музыкальная иллюстрация для мужиков и баб Перова или живописная для мужиков и баб Мусоргского, я бы предложил их иллюстрировать одного другим. Фомки, Епифаны, Митюхи, Афимьи и множество других личностей в двух операх Мусоргского, как две капли воды, похожи характерами, обликом, настроением, добром и злом своим на множество таких же Фомок, Епифанов, Митюх и Афимий Перова, которых мы только имен не знаем.

Но у Перова нет вот такого любопытного русского типа: это типа разбубенной, развеселой, разухабистой бабы, прошедшей сквозь огонь и воду; у Мусоргского он есть, в лице корчмарки в „Борисе“, мурлыкающей песнь про „Селезня“, и в лице бабы, поющей „Гопак“. Обе личности чудесно характерные.

Заключительные ноты всех вообще этих жизней—та же у обоих авторов: безотрадная смерть.

У Перова чудесны „Сельские проводы покойника“, у Мусоргского ни на иоту не уступает им „Трепак“. Трагичность, глубина чувства, щемящая нота одинаковы. У Перова жена с детьми везут на дровнях несчастный досчатый, кое-как сколоченный гроб с бедным покойником; они все скомкались в одну группу, и живые и мертвый, им так тесно на дровнях, детки притиснуты в сторону гробом, вдова сидит на нижнем концу гроба, дети одни спят, другие собираются зареветь, мать, бедная, поникла головой и наклонилась к своей плохой кляче, везущей теперь вместо

сена или дров вот какую процессию — и все это среди ледяного зимнего пейзажа, занесенных снегом полей, едва наезжанной дороги. Холод, пустыри, засыпанная снегом глушь, забвение и навеки безвестность, словно которая-то из миллионов птичек замерзла на дороге и никто о ней не знает и не будет никогда знать, никому ни жизнь, ни смерть ее не были интересны — вот содержание этой картины. „Возвращение крестьян с похорон" — продолжение этой сцены и настроения. Опять зима, опять снег, опять пустырь, опять глухие места, опять беспомощный, забытый люд, идущий в холодных зипунах и потертых тулупах по едва протоптанной дороге, мужчины с лопатами на плече, бабы с убитыми лицами. Но картина интересна уже только по сюжету и мысли. Исполнение ее совершенно эскизное, неудовлетворительное; ни одна фигура не срисована с натуры, выражения придуманные и искусственные (она написана в последние месяцы жизни Перова). У Мусоргского повторяется та же страшная нота в его „Трепаке": „Лес да поляны, безлюдье кругом. Вьюга и плачет, и стонет; чуется, будто во мраке ночном, злая, кого-то хоронит. Глядь, так и есть. В темноте мужика Смерть обнимает, ласкает; с пьяненьким пляшет вдвоем трепака. Горем, тоской, да нуждой томимый, лягь, прикорни да усни, родимый. Я тебя, голубчик мой, снежком согрею..." Долгие тяжкие годы томительной работы, холода и голода, мозолей на руках, несчастья в избе с семейством и потом — бедное тело, спрятанное под грудами снега, среди вьюги и ветра, вот что одинаковой кистью рисовали Перов и Мусоргский.

Но в картине Перова у нас перед глазами была одна из сцен начала жизни крестьянских детей. Несчастье, бедность, беспомощность, да еще все это в сто раз еще более выросшее после смерти того, кого они тут привезли в гробу. Пусть эти детки подрастут, какая тогда-то сделается у них жизнь. Это рисует нам в одной из своих картин Перов; но рядом с ним и Мусоргский, в двух из числа совершеннейших своих романсов. Кто у нас не знает „Тройку" Перова, этих московских ребятишек, которых заставил хозяин таскать по гололедице на салазках громадный чан с водой. Все эти ребятишки, наверное, деревенские родом и только пригнаны в Москву, на промысел. Но сколько они намучились на этом „промысле"! Выражение безысходных страданий, следы вечных побоев нарисовались на этих бледных личиках; целая жизнь рассказана в их лохмотьях, позах, в тяжком повороте их голов, в

измученных глазах, в полурастворенных от натуги милых ротиках. У Мусоргского вы встречаете живой pendant ко всему этому. Его романсы „Сиротка“ (на собственные слова) и его „Спи-усни, крестьянский сын“ (на слова из „Воеводы“ Островского) столько же трагичны и столько же чудесны по красоте, как картина Перова. „Холодом-голодом греюсь, кормлюся я“,—со щемящим выражением и прерывающимся голосом лепечет сиротка...

. . . .

Такие глубоко-народные художники, как Перов и Мусоргский, не могли выпустить из своей галлереи глубоко народного типа „юродивого“. Этот тип, которому суждено, быть может, скоро у нас выродиться, играл всегда слишком крупную роль в старой, крепостной России, слишком был постоянно на виду и, значит, не мог не поражать глубоко Перова и Мусоргского. Оба они изобразили его с удивительной рельефностью.

У Перова „Божий человек“—это одна из капитальных его картин. В рубище, босоногий, всклокоченный, покрытый тяжелыми железными веригами, юродивый стоит, прислонившись задом к стене, в позе и с жестом полубезумного, и устремляет на вас свой помешанный сверкающий взор; его рот широко раскрыт, он улыбается, схватясь рукой за голову и, кажется, запыхавшись от быстрого бега, произносит какие-то странные речи. Юродивый Мусоргского в „Борисе“ тоже вбегает запыхавшись на сцену, он жалок, он чуден; он тоже, как тот, произносит, с безумием в голосе, странные свои речи, он жалобно поет: „Месяц едет, котенок плачет, юродивый, вставай, богу помолися, Христу поклонися! Христос бог наш, будет ведро, будет месяц...“ (слова по Пушкину). Но этот самый юродивый, несколько минут позже, обворованный со своей копеечкой деревенскими мальчишками, свидетель буйного въезда Самозванца с его ватагой, остается один на пустой сцене, и пока вдали начинает краснеть зарево пожара, зажженного вольницей Самозванца, сидит на камушке и жалобно причитает: „Лейтесь, лейтесь, слезы горькие; плачь, плачь, душа православная, скоро враг придет и настанет тьма темная, непроглядная. Горе, горе Руси. Плачь, плачь, русский люд, голодный люд...“ Здесь опять та же фигура Перова налицо, только она уже тут возвысилась до трагизма, до истинной патетичности.

. . . .

Вдобавок ко всем его типам и сценам, у Перова есть одно превосходное создание, где выразился тип, не трону-

тый Мусоргским. Это тип женщины юродивой, рисунок из лучшего времени Перова (1872 года): юродивая сидит на углу улицы, должно быть в Москве, что-то ораторствует по-своему, и толпа почитательниц, баб, раболепно слушает ее дикие и нелепые глаголы. Это сцена поразительная.

Фигура, всегда очень близкая к народу, это полицейский. Перов и Мусоргский изобразили его всего по одному разу каждый, но великолепно. У Перова этот бездушный истукан, который сидит подле вытащенного из воды тела утопленницы и тянет махорку из коротенькой трубочки, словно краденый тюк товара, снова им найденный, сторожит. Его калмыцкое широкое лицо, все истыканное оспой, его равнодушные глаза, его казенная поза—все это говорит о том человеке, который уже вполне выдрессирован, который „готов“ от головы до ног, и его ничем в мире не проймешь. У Мусоргского столь же великолепен этот тип, столь же верен. Нужды нет, что это полицейский не нынешний, а живший 300 лет назад—ничего не переменилось от этого. Он не сторожит никакого мертвого тела, но он сторожит целую массу живых человеческих тел, толпу простого народа, согнанного на площадь, чтобы Бориса Годунова упрашивать на царство. Ему надо только одно: чтобы эти человеческие рты кричали и жалобно просили, чтоб колени были преклонены и руки протянуты вперед, надо, чтоб это казенное дело было справлено. До всего остального, что в головах этой толпы происходит, пока некий торжественный исторический акт тут совершается, ему никакого дела нет, точь-в-точь как тому, изрытому оспой, калмыку в полицейской шинели, в картине Перова, и в голову не приходит помысла о том великом таинстве смерти, которое снизошло над этой бедной женщиной, от отчаяния бросившейся в воду.

Помещиков Перов и Мусоргский изображали не много раз, но характерно. При этом преимущество силы, выпуклости и разносторонности на стороне Мусоргского. Замечательный тип помещика у Перова выставлен в его „Сельской проповеди“; это старикашка, ничтожный и темный, кроткий и смирный на вид, вероятно, алчный и безжалостный „на деле“, и только. Намного сложнее и глубже тип старинного помещика, нарисованный Мусоргским в его князе Иване Хованском (в „Хованщине“). Это старик, на иное добрый и благодушный, на иное лютый, злой, беспощадный; надутый предками и безграничною властью, мирно бушующий в домашнем гареме, вспыльчивый до бешенства, ограниченный, трактующий все вокруг себя, как прирож-

денное рабское холопство. Этот самый тип „помещика“ намеревался Мусоргский трактовать и в опере „Бобыль“, которой сценариум уцелел в его бумагах и о которой мы вдвоем много совещались с ним скоро после „Бориса Годунова“. Иное было уже туда сочинено. Сцена „гаданья“ Марфы для князя Голицына в „Хованщине“ прямо взята из сцены „гаданья“ для старика-помещика в „Бобыле“. В этой опере должен был явиться „суд помещика“ у себя дома, при обстановке как у мирового судьи, над пойманным браконьером бобылем (нечто в pendant к сцене „Приезда станового на следствие“ Перова).

III

Крупный и многозначительный отдел в ряду созданий Перова и Мусоргского составляет духовенство, черное и белое, но, как было и с „народом“, изображенные личности принадлежат все к люду сельскому, захолустному, провинциальному. Столиц и в этом также отношении ни Перов, ни Мусоргский не затрагивали. Они писали только то, что было самого характерного и лично узнанного ими во время деревенской их жизни.

„Семинарист“—это один из самых великолепных типов, созданных Мусоргским. Многие сотни, а может быть и тысячи, юношей из петербургской учащейся молодежи вот уже второй десяток лет восхищаются этой изумительной картиной с натуры. Всем им этот тип был близок, всем хорошо известен в действительности; здесь же он был воспроизведен с такою правдою, какую не часто встретишь в искусстве—всего менее в музыке. Порядочно уже взрослый болван, из поповских или дьячковских детей, осужден долбить латынь, до которой ему нет никакого дела, с которой он никогда не имел, не имеет и не будет иметь ничего общего, которая ему ни на что не нужна и которую он все-таки вынужден тирански вбивать себе в голову.

. . . .

Как тут не одичать среди всего этого безумия. И тот, который в романсе Мусоргского еще свежий, здоровый, молодой парень, еще милый и интересный, юмористический и бодрый, скоро опустится, и жизненные краски поблекнут, и останется бездушная, топорная кукла.

У Перова семинарист является два раза. В первый раз в „Рыболовах“; это еще живой, проворный мальчик, старательно приготавливающий на бережке ведра для рыбы, пока „батюшка“ вместе с отцом дьяконом тянет по речке сеть с рыбой. В другой раз превращение уже совершилось (кар-

тина „Прием странника-семинариста“). Тот, кто был вначале живой, веселый мальчик и кого потом так долго били, так систематически одурачивали, превратился уже в бурлацкую тупицу. Вот он сидит в избе, куда забрел по дороге. На его сапожищах пуд грязи и пыли, платье на нем—дерюга; его приняли и приютили радушные бабы, старуха и молодая ее сноха; они поставили перед ним, что у них было и с удовольствием смотрят, как он, усталый и жестоко проголодавшийся, жадно хлебает похлебку из чашки. Картина эта, правда, не из лучших у Перова; она принадлежит 1874 году, т. е. времени поворота его назад, под гору, и много в ней есть несовершенства, но все-таки тип главного актера удался чудесно. Из „семинариста“ выработался теперь равнодушный, грубый, бесчувственный парень, уже от головы до ног проза самая беспробудная.

Дьячок у Мусоргского и дьячок у Перова—близкие портреты одного и того же лица, только субъект у Перова постарше будет. У него (в картине „Сын дьячка, произведенный в коллежские регистраторы“) уже и жена-старуха есть, и сын взрослый, тот самый, что при первой примерке первого вицмундира показал на лице все дрянные качества, которыми будет потом блистать лет 30—40 кряду, давя и выжимая все вокруг себя (помните „Колыбельную“ Некрасова: „Будешь ты чиновник с виду и подлец душой...“). Тут в картине дьячок уже стар и крив, он не выпускает даже и дома своих церковных ключей из рук, он целый день только и возится что со службами и мздой; вот и теперь он лишь на секунду воротился домой полюбоваться на новоиспеченного чиновника. У Мусоргского дьячок (Афанасий Иванович в „Сорочинской ярмарке“) пациент гораздо моложе, он еще через заборы лазит к пожилым своим зазнобушкам, он с ними еще неуклюже любезничает, но тяжелый церковно-славянский пошиб, хапужнический душок, раболепство и жадность на первом плане—все это точь-в-точь одинаково и у Перова и у Мусоргского.

Попов мы встречаем у Перова пять раз: в „Сельской проповеди“, в „Сельском крестном ходе“, в „Трапезе“ в „Рыболовах“ и в „Пугачевцах“. В первой картине мы видим не совсем ту фигуру, какая была задумана автором: картина была писана в 1861 году, и, вследствие тогдашнего образа мыслей, Академия художеств, рассмотрев первоначальный эскиз, велела Перову не писать священника в ризе, а представить его в рясе. Но в ризе или рясе, это крепкий, тихий и темный старичок, с убеждением проповедующий перед „господами“ своего села на тему „Несть бо

власть аще не от бога“ и поднимающий свой старый, дрожащий перст к небу. В „Сельском крестном ходе“ совсем о другом дело идет. Батюшка справлял пасху и не помнит уже, выходя из избы (где его усердно угощали), ни о „господах“, ни о власти от бога. Вряд ли он помнит и самого себя, даром что в ризе, даром что перед ним несут крест и икону. Он опустил голову со спутавшимися волосами, он ищет себе, около крыльца избы, точки опоры. Дьячок его таков же. В „Трапезе“ поп или дьякон—единственный представитель белого духовенства, вся картина состоит из монахов, потому я буду говорить о ней ниже. В „Рыболовах“, батюшка и отец дьякон вовсе не на службе и не при исполнении своих должностей. Они жарким летним днем заняты своим собственным любезным делом: они разделись, залезли по пояс в воду и тешатся рыболовством, волочат сеть в воде. Хотя эта картина не из лучших перовских, но в ней много хорошего, и фигуры двух главных действующих персон, с их головами, наголо лысыми или повязанными платком, с их лицами, привыкшими к выражениям вечно значительным и солидным, а теперь глубоко озабоченные лишь рыбой, комичны на манер Гоголя. Поп в „Пугачевцах“— одно из чудесных исключений этой малоудачной картины, и потому мы скажем о нем, говоря вообще об этой картине.

. . . .

Монахов и у Перова, и у Мусоргского изображено очень много—целая галлерея. Тут у обоих авторов разнообразие типов и характеров изумительное, а между тем они все явно принадлежат одному и тому же народу, одному и тому же национальному пошибу. В первый раз монахи явились у Перова в его „Чаепитии в Мытищах“, под видом жирного, красного здоровяка, отдыхающего в жару, на полдороге к Троицкому монастырю, под тенью деревьев и отдувающегося за самоваром чайком. Молодая прислуга толкает прочь от чайного столика бедного отставного солдата, просящего милостыню. Все—тому, за то что он век празден, ничего— этому, за то, что он век работал, как вол, и вот теперь в рубище на деревяжке ходит. Положение явно то же, что в „Сельской проповеди“, где помещик сладко спит, а мужиков лакей кулаками гонит прочь.

В „Трапезе“—продолжение того мотива, только уже не на чистом воздухе, а в великолепной монастырской палате, просторной и богато украшенной, с расписными стенами, образами в золотых рамах, с большим распятием в глубине залы. Должно быть, богатые поминки идут, и учтивый мо-

нах приглашает жестом толстую и огромную генеральшу (родом купчиху) тоже отведать. А столы накрыты во всю залу, и чинно сидит за ними вся братия в живописных своих восточных костюмах, черных клобуках со спускающимся на спину покрывалом и в черных же широких мантиях, падающих великолепными складками. Сколько разных натур, сколько несходных характеров! Одни добродушные, другие злые и ехидные, одни кроткие, другие желчные, одни совсем неотесанное мужичье, другие тяпнувшие книжной мудрости и способные хоть сейчас на прение в 40 часов сряду; кто высокомерный и повелительный, а кто и в землю униженно лбом стучащий, но все сошлись на одном: любят поесть и попить, кому что на свой лад приятнее приходится. Но только им и невдомек, что тут на пороге их великолепной широко раскрытой трапезной палаты теснятся тоже и нищие, и одна из них, бедная женщина с ребенком, сидит босоногая на полу и протягивает издали руку. Точно для пояснения, в числе надписей по стенам церковной кириллицей, стоит: „Лазаре, гряди вон“. И все угощаются, все заботливо перемещают со стола в желудок что получше. Кто, молодецки запрокинув голову назад, выливает себе залпом внутрь большую порцию веселого зелья; кто желчно выговаривает поседелому лакею, что он так долго мямлит, вытягивая пробку из горлышка бутылки; кто, захватив кончик платка зубами, ссыпает туда внутрь с тарелки всякую лакомую штуку; кто уже довольно пил и, прищуривая немного глаза, ведет премудрую беседу, доказывая убедительно пальцем; кто уже и совсем благополучен и, скрестив руки на брюшке, воздевает горé свое лицо с порозовевшими щеками, ни о чем более не думает, более ничего не хочет, мирно блаженствует, даром что какой-то гость, светский духовный, кажется дьякон, в яркой шелковой рясе, что-то ему наговаривает под сурдинкой, фискалит или рассказывает, а сам, уже весь бледный и искаженный от вина, безобразно хихикает, пригнувшись до самого стола. Но над всем этим расстилаются надписи по стенам: „Не судите да не судимы будете“, „Да не смущается сердце мое“,—и все довольны, все счастливы, богатая трапеза совершается по чину, солнечный луч косым золотым столбом входит через окно, и в воздухе мечется во все крылья белый голубок, нечаянно попавший туда сквозь растворенную какую-нибудь форточку.

Совсем другая история совершается на маленьком, но сильно оригинальном рисунке Перова „Дележ наследства в монастыре“. Дело происходит ночью. Умер один из бра-

тии. Двери кельи крепко приперты. Покойный лежит на полу с раскрытыми глазами. С него грубой и безжалостной рукой стаскивают одежды; другие наскоро отхлестывают из оставшихся бутылок; еще другие жадно шарят по ящикам; наконец еще один из братии громадным ломом взламывает крышку сундука. Повсюду беспорядок, сумятица, словно нашествие неприятельское. Какая разница с завтрашним днем, когда этот самый мертвый будет чинно лежать на катафалке и кругом него будут раздаваться стройные, строгие похоронные лики.

Как заключение этого отдела созданий Перова я укажу на маленькую картинку, не только не конченную, но даже существующую лишь в виде эскизного наброска. Картинка называется: „Беседа двух студентов с монахом у часовни". Начата она была в 1871 году, потом в течение целых 10 лет заброшена, почему—не знаю, но уже наверное не потому, чтоб сюжет перестал интересовать Перова. Нет, напротив. В 1880 году мы находим у него ту же сцену (в виде рисунка карандашом), но только несколько измененную: дело происходит уже не на чистом воздухе, а в вагоне железной дороги, присутствующих более, но главные действующие лица и их позы остались прежние. Дело все состоит в том, что молодые люди, студенты, затеяли спор с монахом, и так его доехали, что он просто своих не найдет, присел плотно на скамейке, прижался руками к доске и только поднятыми вверх глазами точно говорит: „Господи, что эти люди говорят", а сам, видимо, не знает, что им и отвечать. Я эту недоконченную маленькую картинку считаю одним из важнейших созданий Перова: тема одна из самых современных, какие он только брал на своем веку,—столкновение нового поколения со старым, и это без всяких насмешек, без глумления, без дурацкого ничтожного приставанья. Нет, серьезно, важно, с полным достоинством. Особливо хорош и правдив юноша налево, в очках, сидящий, схватив коленку руками, и весь устремленный в мысль, которую доказывает. Такие сцены, и не с одними монахами, поминутно происходят у нового поколения, только раньше Перова никто не вздумал их занести в картину, да еще с таким талантом, простотой и верностью.

. . . .

У Мусоргского есть целый взвод монахов, которые не только равняются монахам Перова, но далеко превосходят их. Его Варлаам в „Борисе Годунове"—такая широкая и многообразная личность, какой у Перова никогда не встре-

чалось. Это натура могучая, богатырская, много лет прожигавшая жизнь, закаленная в вине и разгуле; это человек, долго бродивший по дорогам, деревням и селам, как „Странник“ Перова, но он является с совершенно иным против этого последнего оттенком,—оттенком силы, какой у Перова нигде и не выразилось. Он бражничает, как братия в „Трапезе“ Перова, он жаден, он чревожаден, как разные другие его монахи, но у него в натуре есть также та дикость, та дремучесть, которой нигде нет у персонажей Перова и которая вполне находит себе выражение в песне „Как во городе было во Казани“, которую он распевает, зверообразно и люто, словно он сам какой-то обломок от исчезнувших каннибальских народов. Впоследствии этот самый Варлаам могучею рукой поднимает грозную народную бурю против двух католических монахов-иезуитов, забредших в Россию со Лжедимитрием.

Во всей живописи ему только один есть pendant—это „Протодьякон“ Репина. Такой натуры не трогал и не выражал Перов.

Другой монах Мусоргского, Мисаил, есть столько же глубокое воплощение пушкинского типа, как и Варлаам. Трусливый, слабый, вечно державшийся за товарища, даже напивающийся из-за его широкой спины, этот человек—одна из личностей, которые можно указать в „Трапезе“ Перова.

. . . .

IV

Теперь я укажу на совершенно иного рода встречи Перова с Мусоргским по сюжетам. Пьеса Мусоргского для фортепиано „Швея“—это изображение работницы, грациозного, милого, но бедного, задумчивого и элегического существа, теснимого нуждой. Эта картина была ему внушена „Песнью о рубашке“ Гуда, он мне сам это рассказывал. Тою же „Песнью о рубашке“ была, как известно, внушена Перову его „Утопленница“, эта страшная сцена, так часто повторяющаяся у нас повсюду: раннее утро, сырой туман, берег речки, и на земле бедное вздутое тело молодой женщины, вынутой из воды. В этих двух созданиях начало и конец драмы. Средней нотой является „У ссудной кассы“ Перова, где представлена бедная девушка, тоже, должно быть, швея или портниха, задумчивая, печальная, ждущая у ссудной кассы, чтоб окошечко открыли. Картина не из лучших у Перова, но мне нужно указать на нее здесь как на один из сюжетов, столько сходных у наших двух авторов и столько трагических в жизни.

Другая встреча Мусоргского с Перовым—это изображение дилетантов-художников. Каждый из двух художников вздумал нарисовать дилетанта по собственному своему искусству. Перов—по живописи, Мусоргский—по музыке. Какая опять нынешняя, свежая задача! Раньше их двух никто этой темы не трогал, потому ли, что дилетантов прежде меньше было, потому ли, что они не были такой зловредной чумой, как нынче, но их никто не изображал в искусстве, и даже сама литература вечно искала нарисовать только „истинных художников в душе", хотя эти истинные художники никогда ничего не сделали, а только век млели в дрянных и фальшивых сладких ощущеньицах, ни гроша не стоящих: „Ни богу свеча, ни чорту кочерга". Но теперь эта лжепоэзия ничего больше не значит, и пора ей пришла попасть под зуб сатире. Такую сатиру и сотворили Перов и Мусоргский. „Дилетант" у первого—это толстяк, военный, в свободное время дома марающий холсты, сам перед ними блаженствующий вместе с женой, усердно глядящий на картину в кулак; он лениво пыхает перед своим произведением из короткой трубочки. Картина изумительно правдивая и тотчас же переносящая зрителя в атмосферу ничтожнейшего и ненужнейшего баловства с искусством. Но Мусоргский пошел шире и дальше. Сначала, под заглавием „Классик", он уморительно изобразил музыкального дилетанта, который, „прост, и ясен, и скромен, вежлив и прекрасен, и чистый классик и учтив", который „враг новейших ухищрений", потому что „их шум и гам и страшный беспорядок его тревожат и пугают", в них „гроб искусства видит он",—и эта сатира-карикатура была так талантлива, так верна и забавна, что весь петербургский музыкальный мир хохотал без удержу. Но скоро потом Мусоргский взял эту же тему, но только еще шире. В своем „Райке" он представил опять того же дилетанта, который „был невинен и послушаньем старших пленял; лепетом милым, детски стыдливым, многих, многих сердца обольщал". Рядом с ним Мусоргский поставил еще двух музыкальных дилетантов; из них один, тяжелый пиэтист и мистик, в классах консерватории проповедует, что „минорный тон—грех прародительский и что мажорный тон—грех искупления"; другой, легкий на ногу и вертлявый, „ничему не внемлет и внимать не в силах, внемлет только Патти, Патти обожает, Патти воспевает". Но эти трое не удержались на мирной, невинной почве своего платонического дилетантства и плохого сочинительства, нет, они перешли на почву гонения, преследования истинных, талантливых музыкантов (это все действительно

происходило в Петербурге, в современную Мусоргскому эпоху) и для этого, соединившись еще с одним музыкантом (уже не дилетантом), который„ рвет и мечет, злится, грозит“, обратились к высшему начальству, самой музе Евтерпе, с просьбой „златым дождем Олимпа оросить их нивы“, „ниспослать им вдохновенье“ и „оживить их немощь“, а они „воспоют ее на звонких цитрах“. Тут уже невинность кончилась, прежние кроткие дилетанты превратились в злых и лютых. Может быть, таким же сделался бы при первой оказии и кроткий дилетант Перова—затронутые в своем гнилом святилище дилетанты всегда на все способны—вот эту- то копошащуюся тлю Перов и Мусоргский больно мазнули своею талантливою кистью. Как это хорошо было, как чудесно и как нужно! Искусство тут не только рисовало и изображало существующее, оно еще являлось в наивысшей и главнейшей своей роли—оценщика и судьи жизни.

Я перебрал все главные задачи и мотивы, на которых встречались почти постоянно Перов и Мусоргский в продолжение своей жизни. Но под конец жизни они встретились еще сильнее и ближе: все последние годы свои Перов был занят огромной, сложной исторической картиной „Никита Пустосвят“, которую не кончил, Мусоргский—огромной, сложной исторической оперой „Хованщина“, которую тоже не кончил. Сюжет обоих созданий совершенно одинакий. Время—это эпоха стрелецких бунтов, среда—это русский раскольничий мир, задача—это изображение столкновения старой, отходящей Руси с новою, зачинающеюся Россией. У обоих авторов нет ничего враждебного, ничего нетерпимого к раскольничьей, сектантской Руси, невзирая на весь осадок нелепости, закоренелой темноты и дикости, присутствовавший там рядом со множеством хорошего. Оба автора светло видели, видели всеми глазами души, сколько чудесного, могучего, чистого и искреннего было все-таки на стороне этой Руси, и всего более видели, как она была в своем праве, отстаивая свою старую жизнь и зубами и когтями. От этого столько всего симпатичного вложили Перов и Мусоргский в главные личности своих картин. У первого сам Никита Пустосвят и главный его товарищ, стоящий в нескольких шагах позади его с серебряным образом в руках, истинные chef d'oeuvres национального характера: какая сила, мужество, пламенная энергия, огненная стремительность у одного, и какая обдуманная, упорная сдержанность у другого. Перов мало способен был к изображению многосложных сцен, событий, характеров, моментов—что он ни пробовал в этом роде, все не удавалось,

все выходило слабо и неумело; но отдельные личности собственно из народа не могли ему не удасться, и вот поэтому-то в такой неважной, нестройной и неудовлетворительной картине, как „Никита Пустосвят“, мы встречаем, среди общего запустения и неудачности, такие изумительные создания, как указанные мною две раскольничьи личности. Даже среди бушующей, беспорядочной массы раскольников, мечущихся по картине, есть еще несколько довольно счастливо схваченных характеров и фигур (раскольник со свитком в руках, раскольник тотчас позади Никиты, поднимающий в воздух образ, написанный на деревянной доске); только вся левая сторона картины, там, где царевна София, боярыня, русское православное духовенство и иностранцы, гости, уже вполне лишена всякой талантливости, характеристики и правды. Мусоргский по натуре был гораздо шире Перова; его талант был и многообъемистее, и глубже, и разнообразнее. В добавок к остальным чертам своего дарования Мусоргский был в высшей степени наделен талантом исторического создания, и ничто не может быть „историчнее“ обеих опер его: „Бориса Годунова“ и „Хованщины“. Дух каждой из этих двух эпох, разнообразные личности, к ним принадлежащие, те сцены, которые глубоко их характеризуют,—все это явилось у него в операх в великом совершенстве. Разбирать их здесь подробно, конечно, не может быть в настоящую минуту моей задачей,—для этого необходим был бы особый подробный этюд; но здесь все-таки нельзя не сказать, хотя и вскользь, несколько слов о „Хованщине“ („Борис Годунов“ не имеет себе параллели у Перова). В картине общее впечатление выражает *народную массу*, народное движение, народные страсти, народные интересы, но тут же рядом и фигура Досифея; это вождь раскольников, пламенный и осторожный фанатик и глубокий патриот, светлый умом и вместе раб старых народных преданий. Около него уместились фигуры двух князей: Голицына—представителя новой, полуевропейской России, и Хованского—представителя темной, дико-патриархальной, домостройной Руси, тут же две раскольницы: Марфа—молодая, пламенная, дышащая любовью к жизни, наслаждению, и, рядом с нею, Сусанна — старуха, иссохшая, злая, завистливая, безумная аскетка. Потом еще несколько второстепенных личностей, и как фон всему—стрельцы и раскольники, грозная, глубокая народная масса, темная и бушующая, как всколыхавшиеся хляби морские. Мусоргский, во всем этом далеко пошел, дальше и глубже Перова, выполнил свою задачу (невзирая на иные несовершенства)

с великим пластическим талантом, но все-таки оба художника близко встретились в сущности, выборе и всем направлении своей задачи.

Другое недоконченное создание Перова—его „Пугачевцы". Не любопытно ли будет узнать, что и Мусоргский (никогда, впрочем, не слыхавший про картину Перова), имел намерение, после „Хованщины" писать оперу „Пугачевцы". Об этом у него со мною было много разговоров, и следы этого намерения остались в нашей корреспонденции. Мусоргский, опять-таки совершенно подобно Перову, думал до некоторой степени основаться на „Капитанской дочери" Пушкина, но потом прибавить в свое создание также и много других, новых элементов. В одном из актов оперы должна была явиться на театре та самая сцена, которую представлял Перов: Пугачев на крыльце, окруженный товарищами, помощниками и целой толпой дикой разнузданной вольницы, азиятской и русской, и тут же рядом отец Герасим „по Пушкину", стоящий с крестом в руках, в бедной деревенской ризе и, быть может, тоже, как у Перова, босоногий и весь дрожащий от ужаса; тут же еще беспощадные мясники людские, лютые, неумолимые, с топорами в руках. Но, наверное, фигуры помещиков и помещиц, вообще всего захваченного в городах и селах врасплох люда более удались бы Мусоргскому, чем Перову: этому, в последнее его время, слишком уже немногое стало удаваться, и ни в каком случае ничто историческое. Если, сравнительно говоря, у него вышел все-таки сильно замечательным маленький эскиз картины, принадлежащий теперь П. М. Третьякову; если там хорошо выражено общее впечатление пожара, нашествия, свирепой расправы и беспомощности, то нельзя забыть, что этот эскиз писан в 1873 году, когда Перов был еще настоящий, лишь едва-едва пошатнувшийся Перов, и что даже в чуждой ему исторической задаче он способен был тогда создать многое великолепное. Две большие картины „Пугачевцы", писанные в 1875 и 1879 годах, уже очень мало имели художественного и исторического значения, а рисунки карандашом: „Пугачевцы, скачущие на конях" и „Пугачевцы, ведущие пленных" (1879—1880 годы) значили еще менее.

Я не говорил здесь про множество произведений Перова и Мусоргского, хотя многие из них принадлежат к числу лучших их созданий; так, например, я не говорил про „Приезд гувернантки в купеческий дом", „Чистый понедельник", „Учителя рисования", „Птицелова", „Рыболова", „Охотников на привале", „Отца и мать Базарова на могиле сына" и т. д.

Перова; я не говорил про „Пирушку“, „Козла“, „Детскую“, „Забытого“ и т. д. Мусоргского, потому что все эти темы, принадлежащие каждому из них в отдельности и не повторившиеся у другого. Я здесь не полные этюды этих двух художников хотел представить, а только показать сходство и точки близкого взаимного соприкосновения. Полное изучение их созданий требует гораздо более обширных изучений.

Но, переносясь мыслью к концу Перова и Мусоргского, я опять нахожу между ними разительное сходство: оба умерли, не доделав своего настоящего дела и даже, в последние годы жизни, утратив значительную долю своей творческой силы и таланта, оба поворотив в какую-то новую, чуждую сторону. Перов пишет картины на сюжеты религиозные и аллегорические или мифологические, вовсе ему не свойственные („Богоматерь“, „Снятие со креста“, „Распятие“, „Христос в Гефсиманском саду“, „Первые христиане в Киеве“, „Весна“); Мусоргский — ряд романсов на слова графа А. К. Толстого и графа А. А. Голенищева-Кутузова, на сюжеты лирические, ему вовсе не подходящие, „Трубадуров“ („Серенада“), „Полководцев“ (из „Пляски смерти“) и т. д., оба вообще — множество вещей с задачами идеальными, лишенными в самом корне той национальности и той реальности, в которых лежала вся сила и Перова и Мусоргского.

Это все утраты, о которых должно горько сожалеть; но так сложилась жизнь обоих художников, и, очень может быть, некоторые элементы той самой русской жизни крепостной эпохи, которую они так талантливо изображали, и были отчасти причиною падения и обезображения их собственной натуры и таланта под конец их жизни. Нечистое прикосновение заразило и эти светлые натуры.

Печатается с сокращениями по тексту „Собрания сочинений В. В. Стасова“, Спб. 1894, т. II, раздел 2, стр. 247—270.

М. В. НЕСТЕРОВ

В. Г. ПЕРОВ

...В Московской школе живописи, где когда-то учился Перов, а потом, в последние годы жизни, был профессором в натурном классе, все жило Перовым, дышало им, носило отпечаток его мысли, слова, деяний. За редким исключением все мы были преданными, восторженными его учениками.

В моей памяти образ Перова ярко сохранился с того момента, как однажды, в первые месяцы моего там пребывания, мы, ученики головного класса, спешно кончали голову „Ариадны“ к „третному“ экзамену. Я сидел внизу, в плафоне амфитеатра, у самой головы. Почуяв какое-то движение среди учеников, я обернулся вправо и увидел на верхних скамьях у дверей старика Десятова (нашего профессора), а рядом с ним стоял некто среднего роста, с орлиным профилем, с властной повадкой. Он что-то говорил, кругом напряженно слушали. Я невольно спросил соседа: „Кто это?“ — „Перов“,—был ответ. Я впился глазами в лицо, такое прекрасное, связанное с громким именем. Мне шел шестнадцатый год, я был восторженный малый, я впервые видел знаменитого художника... Человек с орлиным профилем ушел, и для меня как бы все потухло... К рождеству я перешел в фигурный класс,—класс был проходным в натурный,—и мог теперь чаще видеть Перова. Он проходил в свое дежурство мимо нас, задумчивый, сосредоточенный, с заложенными за спину руками. Мы провожали его жадными глазами. В 12 часов Перов появился вновь, окруженный учениками.

В „третные“ месяцы, когда более достойных переводили в следующий класс, а в натурном давали медали, когда старание работающих удваивалось, Перов приходил рано, уходил поздно, вместе с учениками, всячески поддерживая общий подъем духа, а в минуты усталости он двумя-тремя словами, сказанными горячо, умел оживить работающих: „Господа, отдохните, спойте что-нибудь“. И весь класс дружно запевал „Вниз по матушке по Волге“, усталости как не бывало, и работа вновь кипела. Так проходили страдные дни школы. Перов по нескольку раз проходил через наш класс, проходил озабоченный, сутуловатый, в сером пиджаке или в коричневой фуфайке, в коей он изображен на прекрасном неоконченном портрете Крамского. За ним вереницей шли ученики: высокий, стройный, с пышными вьющимися волосами, умный, даровитый Сергей Коровин, много тогда обещавший ученик Сорокина Янов, Василий Сергеевич Смирнов, талантливый, рано умерший, автор „Смерти Нерона“. Ленивой, барской походкой шел лучше всех одетый Шатилов, за ним мрачный Ачуев, прозванный „Ванька Каин“, Клавдий Лебедев, потом благодушный, с лицом сытого татарина, толстяк, уездный предводитель дворянства Иван Васильевич Коптев, Светославский, Андрей Павлович Мельников, сын Мельникова-Печерского, роскошная красавица Хрусталева. Шли Долинский и Бучнев, попросту „Бу-

каш", оба смиренные, многосемейные труженики-иконописцы. Шел седой старик Протопопов. Немало тут было людей солидных, много лет бесплодно посещавших школу. Замыкал это мерное шествие „Вениамин" натурного класса, любимый Перовым талантливый, тихий-тихий Андрей Петрович Рябушкин.

Вся эта „стая гнезда Перова" скрывалась, погружаясь в свои рисунки, в свое дело... И дело это умели любить, считали нужным, необходимым. Нередко ученики натурного класса хаживали к Перову на квартиру, бывшую тут же, в школе. Хаживали целым классом и в одиночку. В день именин Василия Григорьевича по давно заведенному порядку весь класс шел его поздравлять. Учеников встречал именинник со своей супругой, приглашал в мастерскую, где во всю стену стоял „Пустосвят", а по другую „Пугачевцы". Потом шли в столовую, где ждало обильное угощение. Василий Григорьевич предлагал своим ученикам: „Водочки не хотите ли-с?" Пили водочку, закусывали, говорили о своих училищных делах и, простившись, возвращались в класс.

Я, когда перешел в натурный класс, любил бывать у Перова один, и такие посещения памятны были надолго. Мне в Перове нравилась не только показная сторона, его желчное остроумие, сколько его „думы". Он был истинным поэтом скорби. Я любил, когда Василий Григорьевич, облокотившись на широкий подоконник мастерской, задумчиво смотрел на улицу с ее суетой у почтамта, зорким глазом подмечал все яркое, характерное, освещая виденное то насмешливым, то зловещим светом, и мы, тогда еще слепые, прозревали...

Перов, начав с увлечения Федотовым и Гоголем, скоро вырос в большую, самобытную личность. Переживая лучшие свои создания сердцем, он не мог не волновать сердца других.

Жил и работал Перов в такое время, когда „тема", переданная ярко, выразительно, как тогда говорили, „экспрессивно", была самодовлеющей. Краски же, композиция картины, рисунок сами по себе значения не имели, они были желательным придатком к удачно выбранной теме. И Перов, почти без красок, своим талантом, горячим сердцем достигал неотразимого впечатления, давал то, что позднее давал великолепный живописец Суриков в своих исторических драмах... Легко себе представить, что бы было, если бы перовские „Похороны в деревне", „Приезд институтки к слепому отцу", „Тройка" были написаны с живописным ма-

стерством Репина, которому так часто недоставало ни острого ума Перова, ни едкого сарказма, ни его глубокой, безысходной скорби. Перов, как и „добрый волшебник“ Швинд, мало думал о красках. Их обоих поглощала „душа темы“. Все „бытовое“ в его картинах было необходимой ему внешней, возможно реальной оболочкой „внутренней“ драмы, кроющейся в недрах, в глубинах изображаемого им „быта“. А его портреты? Этот „Купец Камынин“, вмещающий в себе почти весь круг героев Островского, а сам Островский, Достоевский, Погодин—разве это не целая эпоха? Выраженные такими старомодными красками, простоватым рисунком, портреты Перова будут жить долго и из моды не выйдут так же, как портреты Луки Кранаха и античные скульптурные портреты.

Вернусь к тому времени, когда меня перевели в натурный класс. Когда подошло дежурство Перова, я сильно волновался: хотелось отличиться, а как назло выходило плохо. Пропали краски, не было рисунка. Перов подходил не ко всем, а, как и Прянишников, по выбору. Наметит кого-нибудь, подойдет, подсядет. Я долго оставался незамеченным, это увеличивало мое беспокойство, плохо влияло на работу, и вот, когда, казалось, всякая надежда пропала, когда думалось, что я и хуже всех, и бесталанней, когда я стал уже мириться со своей горькой долей, тогда совершенно неожиданно, минуя всех, Перов подошел ко мне с обычными словами: „Ну, что-с?“ Взял палитру, сел и начал поправлять мой этюд, время от времени делая замечания. Я поведал ему свои тревоги и огорчения. Этюд был прописан заново, ожил. Перов встал, отдал палитру и, отходя от моего мольберта, громко на весь класс сказал: „Плохой тот солдат, который не думает-с быть генералом“,—и быстро пошел дальше... Его слова не только не обидели меня, они оживили, придали бодрости, моего малодушия как не бывало. Работа стала ладиться. Так Перов умел двумя-тремя словами повлиять, заставить поверить в свои силы, воодушевить своих учеников. Он любил свой класс и мы платили ему тем же, верили в него. Видали мы его удовлетворенным, веселым, видали усталым, желчным, тогда довольно было малейшей оплошности, чтобы целый поток сарказма едких слов обрушился на голову виноватого или ни в чем не повинного.

Перовский месяц кончался, наступало дежурство Евграфа Семеновича Сорокина. Настроение класса менялось: все ждали, когда-то наверху хлопнет дверь, потом заскрипит другая, отворится третья, и явится красивый благодушный

толстяк в бархатном пиджаке, в белом галстуке. Толстяк легкой походкой пройдет к нам, поздоровается, поставит натурщика, и начнется скучноватый, но спокойный месяц Сорокина... Евграф Семенович был прекрасный человек, был „знаменитый рисовальщик“, но с большой ленцой. Класс посещал без охоты, к делу относился формально. Не было при нем ни оживления, ни песни, ни той нервной приподнятости, что бывало в перовский месяц.

В год моего поступления в школу живописи Перовым была организована в залах училища первая ученическая выставка картин. До нас, только что поступивших, доходил слух о том, кто и что пишет, что поставит на выставку. Имена Янова, двух Коровиных, Левитана, Смирнова, Светославского назывались чаще других. Мы прислушивались, что делалось в натурном, в пейзажной мастерской Саврасова. Наступило рождество, выставка открылась—и какая интересная! Смотрим на нее, воображение работает, родятся мечты самому попасть туда, написать „такое“, встать вровень со всеми этими счастливцами. Через год и я был участником второй ученической выставки.

Перову не было и пятидесяти, а казался он стариком. Он все чаще и чаще стал прихварывать. Появилась ранняя седина, усталость... В те дни я и кое-кто из моих приятелей стали подумывать об академии. Собирались туда без особой надобности, без плана, „за компанию“... Я пошел к Перову, все рассказал ему, но сочувствия, одобрения не получил. По его словам, ехать в Петербург было мне рано, да и незачем. Недовольный ушел я тогда от Василия Григорьевича,—он не убедил меня: тяга в академию все росла...

В конце зимы Перов серьезно заболел воспалением легких. У него обнаружилась чахотка. Стали ходить слухи, что долго он не протянет. Как случилось, что Василий Григорьевич Перов в 49 лет стал седым, разбитым стариком и теперь умирает в злой чахотке? Да как—очень просто: ненормальное детство, арзамасская школа Ступина, где он, незаконный сын барона Криденера, учился и получил за хороший почерк прозвище „Перов“, дальше невоздержная юность, бурная, как в те времена часто бывало, молодость, напряженная нервная работа, непомерная трата энергии, безграничный расход душевных сил. Дальше с боя взятая известность, наконец, слава, а за ней тревога ее потерять,—появление Верещагина, Репина, Сурикова, Васнецова,—и довольно было случайной простуды, чтобы подточенный организм сломился...

И вот Перов умирал, не дописав „Пугачевцев“, не до-

кончив „Пустосвята“, коими, может быть, собирался дать последний бой победоносным молодым новаторам...

Весна, май месяц. Нас, двое учеников, собрались в подмосковные Кузьминки навестить Перова. Хотелось убедиться, так ли плохо дело, как говорят, как пишут о Перове газеты. В Кузьминках встретила нас опечаленная Елизавета Егоровна. Мы пришли на антресоли дачки, где жил и сейчас тяжко болел Василий Григорьевич. Вошли в небольшую низкую комнату. Направо от входа, у самой стены, на широкой деревянной кровати, на белых подушках полулежал Перов, вернее, остов его. Осунувшееся, восковое лицо с горящим взором, с заострившимся горбатым носом, с прозрачными, худыми, поверх одеяла руками. Он был красив той трагической, страшной красотой, что бывает у мертвецов. Василий Григорьевич приветствовал нас едва заметной бессильной улыбкой, пытался ободрить нашу растерянность. Спросил о работе, еще о чем-то... Свидание было короткое. Умирающий пожелал нам успехов, счастья, попрощался, пожав ослабевшей рукой наши молодые крепкие руки. Больше живым Перова я не видел.

М. В. Нестеров, „Давние дни“.
Изд. ГТГ, М. 1941, стр. 5.

КРАМСКОЙ
ИВАН НИКОЛАЕВИЧ
(1837—1887)

И. Н. КРАМСКОЙ
СУДЬБЫ РУССКОГО ИСКУССТВА

I

Нигде в Европе искусство не находится в такой тесной зависимости от академии, как у нас, и нигде академии не имеют возможности направлять его сообразно своим традиционным наклонностям; везде оно повинуется вновь возникающим потребностям общества, и отжившие свое время академии, в сущности, очень мало стесняют развитие национальных школ живописи. Здесь не место доказывать, отчего это и почему; я ограничиваюсь только указанием признанного и неоспариваемого факта.

. . . .

Для начала попрошу обратить внимание на следующие обстоятельства, которые нам нужно будет впоследствии припомнить: 1) нет другого учебного заведения в России, где бы прохождение полного курса было столь продолжительно, и ни об одной специальности нельзя сказать с большим правом, что она требует постоянного изучения. В деле искусства и старые и молодые—всегда ученики; одни успевшие больше, другие меньше; 2) в живописи неправильные или неверные приемы и взгляды, раз привившись, никогда безнаказанно не проходят. Только замечательный ум, сильный характер и огромное, гениальное дарование, соединенные в одном человеке, не подчиняются посторонним влияниям в такой мере, чтобы на нем не было никаких царапин. Натуры же обыкновенные и даже далеко недюжинные сплошь и рядом ломаются окончательно.

В истории нашей академии представляются три резко определенные периода: первый, самый продолжительный и,

по своему, благотворный, тянулся от основания академии до уничтожения казеннокоштных воспитанников в 1832 году. Поступали тогда в академию просто мальчики 10—12 лет, которых учили сначала больше наукам, потом больше искусству. Окончание курса тогда было вообще ранее 24—25 лет. Этот период к своему концу дал результаты подражательного искусства настолько яркие и высокоталантливые, что многими тогда, если не всеми, они были приняты за настоящее, самостоятельное и национальное искусство. (Из этого заблуждения вывела нас только первая всемирная выставка в Лондоне.) Второй период—от уничтожения казеннокоштных воспитанников до 1859 года. В промежуток этого времени от вновь вступающих уже не требовались никакие экзамены научные, и возраст для вступления принят был самый ранний: 16—18 лет. Лекций не читалось никаких, кроме вспомогательных наук. Этот период обозначается первыми попытками в самостоятельном и национальном творчестве, чем дальше, тем больше усиливаясь и числом и качеством попыток, впервые замеченных уже на последующих всемирных выставках как нечто оригинальное. Третий период—с 1859 года по сегодня. В 1859 году самый устав академии потерпел существенные перемены в некоторых параграфах. Является чрезвычайное попечение, чтобы Россия имела художников образованных, и потому снова вводятся лекции и вступительный приемный экзамен из наук. В настоящую минуту мы стоим как раз лицом к лицу с результатами деятельности этого нового устава и этого нового попечения о русском искусстве и в преддверии результатов будущих, а потому позвольте подвести итоги.

. . . .

Всякий, вступающий в академию, повинуется влечению и любви к искусству и, естественно, желает больше всего рисовать и писать красками; и стоит ему в этом отношении понять хотя крупицу, как ему станет свойственно увлечение. Раз он позволил себе увлечься, он непременно упустит что-либо в лекциях, за упущения в лекциях его ожидают разные карательные меры. Делать нечего, живопись отодвигается в сторону на неопределенное время, подгоняются науки, наступает время сдачи репетиций или экзаменов; понятое и усвоенное в искусстве не двигается вперед и даже забывается; но если (§ 61) в течение двух третей года ученик не представит, по крайней мере, четырех работ (классных по художеству) на экзамены, то считается выбывшим из числа учеников. Не забудем, что большинство учеников

люди бедные, живущие своим трудом и что для добывания средств к жизни им необходимо тоже время; число же стипендий в академии столь незначительно, что их нельзя и принимать в расчет.

. . . .

Посмотрим же теперь, чего достигает академия своими нравственными и материальными усилиями, так как в настоящую минуту выставляемые работы учеников дают возможность судить об этом наглядно... Рассматривая рисунки гипсовых классов и натурного, невольно замечаешь, что лучшие рисунки—в гипсовом головном классе, в фигурном уже похуже, а самые плохие—с натуры. Точно ученики не совершенствуются, а, напротив, разучиваются. Давно уже замечено, что выставляемые рисунки и этюды становятся год от году хуже. Смотря на рисунки и этюды, удостоенные большой серебряной медали, приходишь в положительное изумление, до чего понизился уровень требований в главном предмете и как можно было признать этих молодых людей основательно знающими рисунок и живопись, или, выражаясь языком правил № 55, „окончившими свое художественное образование".

. . . .

Переходя к эскизам, которыми, сколько мне известно, Академия гордится в настоящее время, и оставляя пока в стороне разбор по существу самого вопроса об них, целесообразности и полезности упражнений в сочинении на заданные темы, я должен сказать об них то же, что и о рисунках, т. е., что относительно стороны технической и вообще внешних качеств надобно отдать преимущество прежним ученическим работам, а чтобы быть вполне справедливым, прибавлю, что относительно внутренних достоинств как те, так и другие одинаково несостоятельны.

Самая же красноречивая страница в отчете Академии этого года—это программы. Мы видели, какие предосторожности приняты Академией, чтобы воспитанники стояли на высоте задачи; теперь я скажу, через какие препятствия должен пройти ученик, пока достигнет, наконец, конкурсов. Каждый из них должен получить по две серебряные медали, малую и большую, в порядке постепенности в каждом натурном классе, рисовальном и этюдном (живописном), итого четыре серебряных медали; упражняться ежемесячно в сочинении эскизов, за что существуют награды медалями и денежными премиями. Вообще денежные выдачи играют теперь огромную роль. §§ 53, 54, 55, 56 и 57 определяют все эти обязан-

ности. Я должен засвидетельствовать, в интересах беспристрастия, что все эти правила действительно исполняются: все программисты имеют установленное число медалей, но только те работы, за которые они их получили, находятся в прямом противоречии со смыслом самых правил. Судите сами: по смыслу академических традиций, так хорошо мне известных, сюжеты на малую золотую медаль изыскиваются только такие, в которых бы ученик мог выказать блистательным образом свои познания в изображении натурщиков и натурщиц. Повторяю, не будем спорить пока о том, насколько это рационально, а примем это так же серьезно, как принимает сама академия; спрашивается, кому придет в голову, что природа создавала когда-нибудь нечто подобное тому, каковы „Адам и Ева перед трупом Авеля" в нынешнем году, как они изображены в программе г-на Данилевского? Человек, имеющий четыре серебряных медали, незнаком с самыми первоначальными элементами того, чему его учили так долго и столь усердно! Два другие его конкурента оказываются немного больше сведущими. Но, быть может, они бездарны? Тогда зачем же их так долго оставляют в заблуждении и относительно их положения, и, чего доброго, пожалуй, оставят еще несколько лет?.. Словом, масса вопросов невольно толпится и настойчиво требует разрешения, если принять все так же серьезно, как принимает академия. К счастью для молодых людей, можно миновать академическую точку зрения, и тогда вывод будет гораздо более для них благоприятный: окажется, что программы никогда не служили надежным руководителем в определении, кто из них талантлив и кто нет.

Перейдем теперь к последнему отделу, программам на большую золотую медаль: „Брак в Кане Галилейской". Всех программ пять. Из них одному, и далеко не лучшему, дали большую золотую медаль и право поездки за границу на казенный счет,—за прежние заслуги и прилежание, как было читано на акте.

. . . .

Тяжелая и неприятная обязанность коснуться достоинств ученических работ выпала мне на долю,—тяжелая потому, что молодые люди менее других ответственны за результаты их усилий, а также и за то, что их не так и не тому учат. Все сказанное до сих пор касается внешней, формальной стороны дела, очевидной для всякого, но было бы очень интересно узнать ряд ощущений ученика академии, желающего стать художником. Очень поучительно было бы выслушать кого-либо из теперешних молодых людей, как

на его внутренней жизни отзывается эта система и что ему приходится пережить. Чтобы восполнить этот недостаток хотя отчасти и выяснить вопрос по отношению к настоящему времени, я прошу позволения привести несколько личных воспоминаний, тем более уместных, что многое, почти все, осталось в том же виде и теперь. Кое-что только усилилось по одному и тому же (вредному) направлению, например, упражнения в сочинении, а нечто появилось уже впоследствии и только в настоящую минуту начинает приносить осязательные плоды.

Я поступил в Академию в 1857 году, в класс гипсовых голов. Никаких словесных экзаменов (со времени уничтожения казеннокоштных воспитанников) не требовалось. Нужно сказать, что до вступления моего в академию я начитался разных книжек по художеству, биографий великих художников, разных легендарных сказаний об их подвигах и тому подобное и вступил в академию как в некий храм, полагая найти в ее стенах тех же самых вдохновенных учителей и великих живописцев, о которых я начитался, поучающих огненными речами благоговейно внемлющих им юношей. Словом, я полагал встретить нечто похожее на те мастерские итальянских художников, какие действительно существовали. Рассказы товарищей о том, что такой-то профессор замечательный теоретик, а вот этот великий композитор, только разжигали мое воображение. В натурном классе я имел уже право избрать себе профессора в постоянные руководители, которому я уже и должен был показывать свои классные и неклассные работы и выслушивать замечания и советы. Как видите, это правило было бледным отголоском когда-то живого общения между учителем и учениками и имело место за целые столетия до возникновения самих академий. На первых же порах я встретил, вместо общения и лекций, так сказать, об искусстве, одни голые и сухие замечания: что вот это длинно или коротко, а вот это надо постараться посмотреть на антиках, Германике, Лаокооне... Видеть, как и что работает замечательный теоретик или творит великий композитор, мне (да и никому почти) не удавалось никогда. Одно за другим стали разлетаться создания моей собственной фантазии об академии и прокрадываться охлаждение к мертвому и педантическому механизму в преподавании, но привязанность к вечерним рисовальным классам оставалась во мне очень долго. В то время это были чрезвычайно оживленные собрания молодежи: до 120 человек и более рисовало постоянно. Рисунки после классов брались домой. Обычай

этот имел свои вредные стороны, так как приучал (иногда до фанатизма) предаваться излишней отделке, но имел также и хорошие: постоянное рассматривание его на досуге помогало развитию памяти, проверке впечатлений, а через то каждый рисунок был, так сказать, изучен до конца, насколько хватало сил и способностей. В классе живописи наступили для меня настоящие муки: я не мог понять, что такое живопись и что значит „краски". Самые колоритные вещи здесь, при натуре, казались мне неестественными; замечания же профессора отличались и в этом случае тем же лаконизмом: „Плоско, коленка дурно нарисована, и чулок вместо следка"; на другой день другой с равнозначащими замечаниями, но с иными вариациями: „Не худо, не худо!.. Э... Это не так, да и это не так! Все не так!" Оставалось товарищество — единственное, что двигало всю массу вперед, давало хоть какие-нибудь знания, вырабатывало хоть какие-нибудь приемы и помогало справляться со своими задачами. А так как тогда и в классе живописи позволялось заниматься после положенных трех часов и пользоваться натурой по найму (что на всех составляло безделицу), то и здесь ученик имел время вдуматься, выработать свой этюд — полюбить его. В конце каждого месяца, с приближением экзаменов, усиливалась лихорадочная деятельность; а последняя ночь часто просиживалась напролет за окончанием рисунков и приготовлением эскизов. С рассветом дня экзамена академия полна, все сотни рисующих и пишущих налицо; развешивают и расставляют работы, потом целыми толпами обозревают, судят, чьи рисунки или этюды лучше всех, кому следует медаль или другая награда. Но вот приближаются роковые 10 часов утра, когда нас выгоняют, так как собирается уже ареопаг профессоров. Начинаются томительные часы экзамена. Каждый с лихорадочным сердцебиением старается не пропустить выхода Совета, чтобы поскорее узнать свою судьбу, так как немедленно после того нас впускали для обозрения. Но проходит обыкновенный срок, профессора вышли давно, а нас все еще не впускают. Откуда-то смутно начинают доноситься слухи, что медаль или 1-й № получил такой-то!.. Как?.. Почему?.. Не может быть! Наконец и собственными глазами удостоверяешься, что определение товарищей и свое собственное далеко расходится с приговором Совета! Нужно самому пережить эти минуты, чтобы понять муку неотвязчивых вопросов: почему это лучше того? зачем такому-то дали медаль, когда у него натурщик не похож не только лицом (эта роскошь никогда в академии не уважа-

лась и не требовалась), а хотя бы корпусом? что же это такое? и чего они требуют? Никогда никакого разъяснения, точно совершают элевзинские таинства! Такую странность экзаменов нельзя было всегда приписывать какой-либо несправедливости; напротив, мы все как-то смутно чувствовали, что существует какая-то система, но какая? Этого, в целом, редкому из нас удавалось уяснить себе; да и уяснившие не все могли с нею примириться, потому что грамматика: столько-то голов в росте человека, такие-то плечи, такой-то длины ноги, затем коленки и следки по возможности ближе к антикам удовлетворяла не всякого. Правда, когда ученик, после многих годов, усвоит, наконец, пропорцию человека, поймет механику движений и с талантом передаст верно натурщика, с его лицом, руками, корпусом, со всеми индивидуальными особенностями, то не было примера, чтобы такой рисунок или этюд не взял бы временно перевеса над рутиной и схоластикой, но господствующие взгляды в Совете неизменно оставались на стороне антика и схоластики. Но сколько крови будет испорчено, сколько жизней искалечено без надобностей, прежде чем кому-либо удастся пробиться! Нельзя сказать, чтобы мы не пытались вовсе найти исхода, и я помню наивные речи товарищей ораторов, что следует попросить Совет, чтобы нас допустили присутствовать на экзаменах, разумеется, без права голоса, и только в качестве самых почтительных слушателей. Ведь, говорил оратор, вообразите, какое сбережение крови, здоровья, времени, а главное, что бы мы узнали, и как это было бы для нас полезно и интересно!.. Один профессор говорит, другой профессор говорит, третий говорит! И о чем? О рисунке, о живописи, о композиции? А?! Как все это нас может двинуть вперед!.. Только... только этого не состоялось... мы не просили. Иногда, впрочем, натурщики разъясняли нам кое-что, так как они были единственными счастливыми слушателями этих лекций. Бывало, пристаем: „Ну, Тарас, голубчик, скажи, пожалуйста, что они там такое говорят? Как это происходит?“ — „Да как? Сначала все так тихо по-иностранному разговаривают между собою, а потом заспорят и почнут уже по-русски“. Конечно, при таком порядке пустить слушателями хотя бы и учеников академии неудобно.

Итак, результаты экзаменов, наполняя сердца наши тревогой, а головы недоумением, не могли быть орудием образовательным. Оставалось, кому нравилось, ловить отрывки профессорских советов вроде вышеприведенных.

. . . .

И в то время, когда у ученика в голове начинают появляться свои собственные фантазии, часто неглупые и оригинальные, еще чаще, разумеется, незрелые и, быть может, смешные, их, однакож, никто не тревожит и не вызывает на свет божий, до них никому и никогда нет никакого дела. Напротив, все старание употребляется на то, чтобы внушить, что сочинять следует, как „Иосиф толкует сны хлебодару и виночерпию“ или он же „продаваемый братьями“, словом, то же, что всегда и везде от сотворения мира задается. Говорили, что у профессоров были даже книги с сюжетами, откуда они и заимствовали. Сколько я себя помню, эта премудрость мне не понравилась с первого же шагу, и я никогда не мог к ней приспособиться и с нею примириться. Мне уже в то время казалось, что сделать эскиз можно только тогда, когда в голове сидит какая-либо идея, которая волнует и не дает покоя, идея, имеющая стать впоследствии картиной, что нельзя по закону сочинять когда угодно и что угодно. Но их все-таки требовали, хотя и менее строго, чем теперь, когда не экзаменуют даже рисунков без эскиза; тогда еще экзаменовали. Помню, как теперь, один сострадательный совет моего товарища, желавшего принести мне пользу, открыв секрет своего способа композиции. Я, говорит, беру лист бумаги и пачкаю его во всевозможных направлениях углем, карандашом; потом растираю тряпкой, ладонью, пальцами; вешаю его на стену, сам ложусь на диван и долго, долго, смотрю, на что эти пятна похожи, до тех пор, пока эти пятна не покажутся мне людьми; тогда я поскорее, стараясь не забыть, начинаю ловить красками, карандашом, чем попало, и это так хорошо выходит, что я часто получаю первые №№, как ты знаешь!.. Другой практиковал творчество несколько иначе: он старался провести на чистой бумаге красивую кривую линию (чувствую, как это мало понятно читателю), и когда ему удалось найти, по его понятию, эту хорошую кривую или несколько кривых, он старался расположить уже фигуры непременно по этой кривой, во что бы то ни стало. Вот каких виртуозов вырабатывала академия. Эти способы творчества были не без основания: они вытекали из советов профессоров, так как мне самому неоднократно приходилось слышать следующие замечания: „Старайтесь располагать группы пирамидально; не становите фигуры задом; главная фигура в картине никогда не должна быть профилем. Посмотрите, да покопируйте с эстампов Пуссена, Рафаэля!..“—и странно, Пуссена рекомендовали непременно прежде Рафаэля. Или: „Мы, изволите видеть, всегда вооб-

ражаем себе прежде всего пятно, пятно прежде всего и потом уже в этом пятне людей...“ Один раз мне удалось проникнуть к профессору дальше первой комнаты, по случаю его нездоровья, и тут мне, в этом святилище, представился эскиз несостоявшейся картины, о котором ходили слухи, что это удивительное сочинение. Я жадно впился глазами и весь превратился в зрение. Замечая действие своего создания, профессор начал мне объяснять его достоинство; упомянул о каких-то чрезвычайных обстоятельствах, помешавших картине увидеть свет божий, и кончил так: „Да, вообще я много работал за этим и много прочел трактатов о сочинении и постарался располагать свои группы так, чтобы рядом с величественным и прекрасным было ужасное, рядом с спокойствием—движение, рядом с трагическим—смешное. Сам Карл Павлович (Брюллов), глядя на этот эскиз сказал: „Да это все жевано, пережевано“. Вот что составляла сущность наставлений в интереснейшем отделе искусства. Кроме того существовали еще лекции из наук вспомогательных: перспективы, анатомия и теория изящных искусств. Перспектива в то время не читалась (кажется, за отсутствием лектора после смерти Воробьева). Лекции анатомии я прослушал и на них узнал, кроме того, что мне знать было необходимо, кое-что и из „любопытства“, как выражался покойный старичок Буяльский, который читал анатомию, приспособляясь к невежеству слушателей, точь-в-точь как дают грудным детям булку или кашицу: в жеванном виде. „Тут вот есть сесамовидная косточка, которой вы рисовать не будете, но для любопытства я вам расскажу“, и рассказывал. О лекциях же теории изящного удержалось в памяти такое смутное представление, что я многого сказать не могу...

. . . .

II

В то время, когда мое молодое стремление к искусству было так странно смущено и я все больше и больше запутывался в вопросах первостепенной для меня важности, приехала картина Иванова „Явление Христа народу“. В первое время, когда я ее увидал, я решительно не мог составить себе о ней никакого отчетливого понятия. Поднявшиеся в нашем низменном муравейнике толки о ниспровержении правил композиции (отсутствие пирамидальности тож), об оскорбительном и неизящном старике налево, и зеленом рабе, о некрасивости Христа еще больше повергло

меня в уныние. Несмотря на то, что фигура Иоанна Крестителя на меня произвела впечатление чего-то страшного, я видел, однакож, что она, против всяких правил, поставлена профилем; что Христос некрасив действительно... но отчего фигура его выражает твердость и спокойствие, как будто он знает, куда идет и зачем?—было для меня вопросом неразрешимым. И нужно было так случиться, что, выйдя с выставки, я наткнулся на одного из товарищей, которого я до тех пор уважал и за способности, и за ум. Первое его слово было: „Что, какова картина? А? Как нарисованы ноги-то у Ивана и коленки, все кости, мыщелки?..“ Удивительно, я это заметил тоже и еще подумал: а ведь хорошо нарисовано... Только тут мне мой товарищ почему-то не понравился. Всю дорогу я думал, что ведь это глупо, наконец, в такой картине видеть ноги да коленки. И как это странно: верно, а глупо! Словом, положение мое было беспомощное. С величайшим нетерпением ждал я отзывов печати: что-то скажут? И вот появляется одна статья, не помню уже чья: не то какого-то Плаксина, не то какого-то Толбина, где картина была названа китайским ковром или чем-то в этом роде, и я опять подумал: верно, а не умнее моего товарища! Но были отзывы и сочувственные; и между ними, помню, я с удовольствием читал брошюрку какого-то архимандрита, если не ошибаюсь, и совершенно соглашался с ним, что библейский пророк Иоанн таков и должен был быть: с всклокоченными волосами и с воспаленными глазами от бессонницы!.. Но ведь это пишет архимандрит, стало быть, не авторитет в искусстве, а мне нужно было тогда именно авторитета!.. Как вдруг разносится страшная весть: Иванов умер! Вот тебе раз!.. С тех пор я так испугался, что картина сама по себе перестала быть предметом изучения и интереса, и даже хороша ли она или дурна, стало для меня безразлично, а главное, человек, художник, его положение, его судьба стали меня занимать больше всего. 25 лет работать, думать, страдать, добиваться, приехать домой к своим, привезти им, наконец, этот подарок, что так долго и с такой любовью к родине готовил—и вот тебе! Мы даже не сумели пощадить больного человека. Мне просто стало страшно. И помню, я даже что-то такое написал по поводу смерти Иванова. К академии с этих пор я стал охладевать совершенно и хотя проболтался в ней еще несколько лет, но уже немного, так сказать иронизировал.

. . . .

Раньше, говоря о наших недоумениях по поводу экза-

менов, я упомянул о существовании системы у профессоров, мало нами понимаемой. В сущности, у них ничего не было кроме привычек и вкусов, в которых они выросли. Все они, за немногими исключениями, не были способны сознательно, во имя идеи, давить проявления молодой жизни (это выросло уже впоследствии). Например, они всякий раз очень охотно и настойчиво снабжали советами заимствовать у Пуссена и Рафаэля, а между тем не могли утерпеть, чтобы не наградить первое появление Перова с картинкою, плохо и серо написанною: „Приезд станового на следствие“, в которой так хорош был г. становой, так глубоко комичен его письмоводитель с подвязанною щекою, с полными юмора понятыми, приведшими подсудимого, со всею глубокою правдою, выхваченною молодым художником прямо из жизни. В то время это были шаги прогресса в нашем искусстве, первые всходы которого относятся еще ко времени Федотова. Были и раньше люди, порывавшиеся войти в народную жизнь и брать оттуда сюжеты для своих картинок. Но что это не было серьезно и сознательно, можно судить из того, что сам Венецианов, например, никогда не дерзал считать того, что он делал, равным по значению произведениям наших классиков. Совет же Академии и подавно. Для него это было не более, как едва терпимая уступка вкусам публики; поощрять же такое направление недостойно такого серьезного стража чистоты стиля, какова академия, особенно когда, с свободным допущением молодых людей всех слоев общества заниматься искусством, да еще без научного экзамена, возникло проявление простонародных наклонностей, с каждым годом все усиливавшееся. Даже содержание и внутренний смысл картин Федотова, в глазах строгих классиков, не многим выше ставило его последователей. Я застал Академию еще в то время, когда недоразумение Совета относительно нарождающейся силы национального искусства было в спящем состоянии и когда еще существовала большая золотая медаль за картинки жанра. Мало того, это счастливое недоразумение было настолько велико, что все медали, даже серебряные, можно было получить за такие картинки помимо классов. Появится, например, талантливый мальчик, дойдет до натурного класса, попробует, порисует, да на лето куда-нибудь и исчезнет, а к осени привезет что-нибудь вроде „Поздравления молодых“, „Приезда станового“ или „Продавца апельсинов“ (Якобия). Все видят ясно, что есть юмор, талант, ну и дадут маленькую серебряную медаль, так, для поощрения; а молодой человек на будущий

год привозит уже что-нибудь получше: „Продавец халатов“ (Якобий) или „Первое число“; профессора опять смеются и, по недоразумению, дают большую серебряную медаль, да рядом, для очистки совести, чтобы не обижать очень историков, и постановят: не допускать на золотые медали не имеющих серебряных за классные работы; а на выставке встречаются уже с такого рода картинками, как „Первый чин“ Перова, „Светлый праздник нищего“ Якобия, „Отдых на сенокосе“ Морозова, „Возвращение пьяного отца“ Корзухина, „Сватовство чиновника“ Петрова. Постановление забыто, и золотая медаль 2 го достоинства награждает лапти да сермяги. Чем дальше в лес, тем больше дров! На следующий год уже являются „Последняя весна“ Клодта, „Привал арестантов“ Якобия, „Проповедь сельского священника“ Перова. Как не увлечься, хотя бы и профессорам? И большая золотая медаль летит, по недоразумению, молодым художникам! Глядя на то, что делается, завзятые рисовальщики натурного класса или так называемые „историки“, у которых еще осталась живая искра таланта, заявляют Совету о своем желании перейти на жанр, предъявляют свои эскизы к утверждению (Константин Маковский, Песков, Шустов), им дозволяют — проскакивают и эти...

В 1863 году я состоял конкурентом и писал программу.

За три-четыре месяца до годичного экзамена по всем мастерским конкурентов было разослано печатное объявление о новом постановлении Совета, касавшемся программистов на золотые медали. К сожалению, этого документа я не сохранил тогда, но смысл его помню очень хорошо. В нем было около 4 или 5 пунктов приблизительно следующего содержания: что „отныне различие между родами живописи жанра и исторической уничтожается; что на малую золотую медаль будет, как и прежде, задаваем всем один сюжет, а на большую, ввиду имеющего наступить столетия академии и в виде опыта, будут даны не сюжеты, как прежде, а темы; например: гнев, радость, любовь к отчизне и т. п., с тем, чтобы каждый ученик, сообразно своим наклонностям, реализировал бы тему, как он хочет и откуда хочет: из жизни ли современной или давно прошедшей, из истории ли библейской, или евангельской — все равно; что конкурировать на большую золотую медаль можно будет только один раз и, наконец, на всех конкурентов полагается одна золотая медаль 1-го достоинства“. Начались собрания и толки программистов о вновь изданных правилах... Собрания наши были очень часты, рассуждения шумны, и решения довольно единодушны.

Мы положили войти в Совет с прошением приблизительно следующего содержания: „Ввиду того, что Совет академии делает как бы первый шаг к свободе выбора сюжетов, ввиду того, что мера эта принимается в виде опыта к предстоящему столетию академии, ввиду, наконец, того, что конкурировать на большую золотую медаль отныне полагается только однажды и только одному из нас достанется золотая медаль, дающая право поездки за границу, мы просим покорнейше Совет дозволить нам, хотя бы тоже в виде опыта, полную свободу выбора сюжетов, так как, по нашему мнению, только такой путь испытания наименее ошибочный и может доказать, кто из нас наиболее талантливый и достойный этой высшей награды, а также разъяснить, как будет с нами поступлено при задании тем: будут ли нас запирать на 24 часа[1] для изготовления эскизов, что имело смысл, когда дается сюжет, где характеры лиц и их положения готовы, остается изобразить, или нет? При задаче же тем, например, гнев, запирание становится неудобным, так как самая тема требует, чтобы человеку дали возможность одуматься“. Словом, мы как бы хотели сказать академии: вы хотите строгостей, один раз конкурировать, одна медаль на 14 человек! Два рода живописи сливаете в один! Хорошо, но дайте же и нам гарантию, что большая золотая медаль достанется действительно достойнейшему из нас. Мы слишком насмотрелись на конкурсы, при которых бездарность проходит гораздо легче и скорее; мы слишком хорошо знали примеры, как самый талантливый проваливается на этом ристалище. Между нами еще были люди, помнившие, что Ге едва получил большую золотую медаль, и то после второго и чрезвычайно бурного заседания Совета, тогда как Ксенофонтов, Иков, Годун, Кабанов, Мартынов прошли преблагополучно; помнили, что Келлер, провалившись, поехал на свой счет за границу. Словом, мы слишком хорошо понимали, чего мы хотели и почему это было нужно. Все 14 человек подписались под прошением и подали его. (Вот-то мы были хорошие юристы!) Совет миновал, а ответа на наше прошение не последовало. Проходит неделя, другая, справляемся в правлении, говорят: ничего нет, не знаем. Думаем, что делать? До нас дошел слух, между тем, что один из профессоров выразился следующим образом о нашем прошении: „Ну что ж! Рассуждают! Нужно пригласить их сюда

[1] Конкуренты на золотые медали запираются на 24 часа, в течение которых они должны сочинить эскизы и затем уже не отступать от них в картине.—И. К.

и дать кресло!“, а затем поднялись возгласы: „Кто это выдумал темы? В самом деле, эскизов нельзя сделать в 24 часа! Долой темы! Восстановить прежние правила и задать всем один сюжет!“ И, говорят, в этом смысле и было сделано постановление!

Понимая, чем это может разрешиться для нас, мы изготовили и подали другое прошение, в таком уже смысле: „Что так как между нами половина жанристов, имеющих малую золотую медаль, полученную ими за картины по свободно выбранным сюжетам, и что несправедливо подвергать их конкурсу наравне с историками, то просим Совет или оставить за ними наши старые права, или дозволить всем нам свободу выбора сюжетов“. На этот раз мы так рассудили: если оставят нас на старом положении (а закон обратного действия не имеет), то мы можем заявить о переходе на жанр и, стало быть, представить свои сюжеты, что практиковалось. Опять нет ответа.

Тогда мы выбрали депутацию для личных объяснений с членами Совета, и я был в качестве депутата, а стало быть, объяснялся, и очень живо помню наши визиты. Приходим к одному, имевшему репутацию зверя. Принимает полубольной, лежа на огромной постели. Излагаем. Выслушал. „Не согласен, говорит, и никогда не соглашусь. Конкурсы должны быть, они необходимы, и я вам теперь же заявляю, что я не согласен и буду говорить против этого“. Затем прибавил: „Если бы это случилось прежде, то вас бы всех в солдаты. Прощайте!“ Вышли, думаем: это, по крайней мере, прямо, и мы знаем, в чем дело. Пришли к другому, предлагавшему дать нам кресла в Совете, излагаем опять. В ответ получаем: „Вы говорите глупости и ничего не понимаете, я и рассуждать с вами не хочу“. Тут тоже ясно. Пошли к третьему, горячему и талантливому скульптору. Слышим: „Нигде в Европе этого нет, во всех академиях конкурсы существуют, другого способа для экзамена Европа не выработала. Да, наконец, и неудобно: как вы станете экзаменовать разнородные вещи? Нет, этого нельзя!“ Ушли; показалось неубедительно. Стоим, раздумываем; однако самого важного и влиятельного приберегли под конец. Приходим, принимает, просит в кабинет, даже сажает! Мы по порядку начинаем опять свою песню снова. Пропели ее и просим заступиться. Он соглашается; говорит, что все сказанное нами принимает близко к сердцу и сделает все возможное. Нам как будто стало поспокойнее. Не помню, в каких именно выражениях, но только слышим, потекла тихая речь, несколько внуши-

тельная, правда, но осторожная, на такую тему, что „академия призвана развивать искусство высшего порядка, что слишком много уже вторгается низменных элементов в искусство, что историческая живопись все больше и больше падает, что...“ В это время один из депутатов, Песков, талантливый жанрист, к сожалению давно умерший, почуяв порицание, хотя и косвенное, своей святыни, так сказать, не вытерпел: „Да что же, говорит, по-вашему, Федор Антонович, разве уже жанристы и не художники?...“ (Пауза). Я пробую поправить дело и сказал что-то в роде того, что „художники, дескать, того высшего порядка, о котором вы изволите говорить, вообще слишком редки, что если есть в настоящее время, то они пойдут добровольно и сознательно по тому пути, на который вы указываете, что мы, наконец, просим принять меры, по нашему мнению, обеспечивающие только справедливость...“ И, чувствуя необходимость кончить объяснение, мы встали. Профессор нас провожает и так это хорошо говорит нам на прощанье: что он вполне понимает наше положение (еще бы! да мы-то его не понимали), сочувствует нам и что он сам на нашем месте сделал бы то же самое и что потому он обещает все, от него зависящее. Выйдя от него уже совсем, мы даже повеселели. Но, странно, на последовавшем затем вечернем собрании все почувствовали, что надо приготовиться ко всему... и к выходу даже. Потому, что после всех объяснений, самый важный вопрос—что именно решено Советом относительно нас—остался еще более таинственным; да мы, как видите, не сумели и добиться его разрешения. Быть может, оно и хорошо, что так вышло: бог знает, что бы случилось, если бы мы узнали решение Совета раньше дня конкурса.

Несколько дней спустя мы получили повестки из правления: явиться на 9-е ноября 1863 года в конференц-залу академии на конкурс. Накануне, долго, чуть не всю ночь, мы толковали. Узнав, в промежуток этого времени, что подача коллективного прошения о выходе из академии на этот раз имела бы для нас весьма и весьма непредвиденные последствия, мы запаслись тут же, на всякий случай, прошениями: что по домашним, или там иным, причинам я, такой-то, не могу продолжать курс в академии и прошу Совет выдать мне диплом, соответствующий тем медалям, которыми я награжден (подпись). Один из нас заявил, что он такого прошения не подаст, и вышел. Зато оказался скульптор, пожелавший разделить с нами одинаковую участь. Решено было, в случае неблагоприятного для нас решения Совета, одному из нас сказать от имени всех

несколько слов Совету. Вероятно, дурно был проведен остаток ночи всеми, по крайней мере я все думал, все думал.

Наступило утро. Мы собираемся все в мастерской и ждем роковых 10 часов. Наконец спускаемся в правление и остаемся в преддверии конференц-зала, откуда поминутно выходит инспектор и требует у чиновников разных каких-то справок. Наконец дошла очередь и до нас. Подходит инспектор и спрашивает: „Кто из вас жанристы и кто историки?“ Несмотря на всю простоту этого вопроса, он был неожиданностью для нас, привыкших в короткое время не делать различия между собою. Имея необходимость разъяснить в Совете, как вообще отнеслись к нашим прошениям, мы поторопились сказать: все историки! Да и что можно было сказать в последнюю секунду перед дверьми конференц-зала, которые в это время уже раскрылись чьими-то невидимыми руками, и в них, там в перспективе, в глубине: мундиры, звезды, ленты; в центре полный генеральский мундир с эполетами и аксельбантами, большой овальный стол, крытый зеленым сукном с кистями. Тихо мы взошли, скромно поклонились и стали вправо, в углу. Так же неслышно захлопнулась за нами дверь, и мы остались глаз на глаз. Секунду я ждал, что теперь уже весь Совет, вместо инспектора, поставит нам вопрос: кто из нас жанристы и кто историки? Но случилось безмолвное и заведомо несправедливое признание всех нас историками. Вопроса поставить нам в эту минуту избегали. Вице-президент поднялся со своего места с бумагою в руке и прочел не довольно громко и мало внятно: „Совет Императорской Академии художеств к предстоящему в будущем году столетию академии, для конкурса на большую золотую медаль по исторической живописи, избрал сюжет из скандинавских саг: „Пир в Валгалле“. На троне бог Один, окруженный богами и героями; на плечах у него два ворона; в небесах, сквозь арки дворца Валгаллы, в облаках видна луна, за которою гонятся волки и проч., и проч., и проч...“ Чтение кончилось; последовало обычное прибавление: „Как велика и богата даваемая вам тема, насколько она позволяет человеку с талантом выказать себя в ней и, наконец, какие и где взять материалы, объяснит вам наш уважаемый ректор, Федор Антонович Бруни“. Тихо с правой стороны от вице-президента подымается фигура ректора с многозначительным, задумчивым лицом, украшенная, как все, лентами и звездами, и направляется неслышными шагами в нашу сторону. Вот уже осталось не более сажени... сердце бьется... еще момент, и от компактной массы уче-

ников отделяется фигура уполномоченного по направлению стола и наперерез пути ректора. Бруни остановился. Вице-президент поднялся снова, седые головы профессоров повернулись в нашу сторону, косматая голова скульптора Пименова решительнее всех выражала ожидание, конференц-секретарь Львов стоял у кресла вице-президента и смотрел спокойно и холодно. Уполномоченный заговорил:

— Просим позволения сказать перед Советом несколько слов. Мы подавали два раза прошение, но Совет не нашел возможным исполнить нашу просьбу; то мы, не считая себя вправе больше настаивать и не смея думать об изменении академических постановлений, просим покорнейше Совет освободить нас от участия в конкурсе и выдать нам дипломы на звания художников.

— Все?—раздается откуда-то из-за стола вопрос.

— Все,—отвечает уполномоченный, кланяясь; и затем компактная масса шевельнулась и стала выходить из конференц-зала.

„Прекрасно! Прекрасно!“ —провожали нас восклицания Пименова.

Прекрасно! вот чем, подумал я, нас провожают!

Один по одному из конференц-зала академии выходили ученики, и каждый вынимал из бокового кармана своего сюртука вчетверо сложенную просьбу и клал перед делопроизводителем, сидевшим за особым столом. Когда дошла моя очередь, я заметил, что была уже груда в 4 вершка вышиною. Тут же кто-то шепчет: „Один остался!“ Кто? Прошло не более минуты: узнаем, что когда зала от нас очистилась, в самом углу оказался один историк.

— А вам что угодно?—спрашивают.

— Я желаю конкурировать.

— Разве вы не знаете, что конкурс из одного состояться не может, подождите до будущего года.

Отказ от конкурса в этом случае я даже не знаю чем объяснить, так как и до этого случая и после единоличные конкурсы практиковались в академии.

Когда все прошения были уже отданы, мы вышли из правления, затем и из стен академии, и я почувствовал себя, наконец, на этой страшной свободе, к которой мы все так жадно стремились. Дальше вспоминать нечего. Началась действительность, а не фантазии, и потому перейдем к действительности.

„Иван Николаевич Крамской. Его жизнь, переписка и художественно-критические статьи“. Издал Алексей Суворов, СПБ, 1888, стр. 595.

И. Н. КРАМСКОЙ—М. Б. ТУЛИНОВУ.

С.-Петербург, 13 ноября 1863 г.

Дорогой мой Михаил Борисович!

Внимай! 9 ноября, т. е. в прошлую субботу, в академии случилось следующее обстоятельство: 14 человек из учеников подали просьбу о выдаче им дипломов на звание классных художников. С первого взгляда тут нет ничего удивительного. Люди свободные, вольноприходящие ученики, могут, когда хотят, оставить занятия. Но в том-то и дело, что эти 14 не простые ученики, а люди, имеющие писать на 1-ю золотую медаль. Дело вот как было. За месяц до сего времени мы подавали просьбы о дозволении нам свободного выбора сюжетов, но в просьбе нашей нам отказали. Перед тем как мы решились подать вторую просьбу, мы ходили к каждому профессору отдельно, урезонивали, просили и слышали в ответ, что просьба наша имеет основание и, вероятно, будет уважена и что он (профессор), с своей стороны, употребит свои старания в нашу пользу. Одним словом, каждый отдельно взятый, оказывался хорошим человеком, а сойдясь вместе, опять отказали и решили дать один сюжет историкам и сюжет жанристам, которые искони выбирали свои сюжеты. В день конкурса, 9 ноября, мы являемся в контору и решились взойти все вместе в Совет и узнать, что решил Совет. А потому на вопрос инспектора: кто из нас историки, и кто жанристы, мы, чтобы войти всем вместе в конференц-залу, отвечали, что мы все историки. Наконец, зовут нас перед лицо Совета для выслушания задачи. Входим. Ф. Ф. Львов прочел нам сюжет: „Пир в Валгалле“—из скандинавской мифологии, где герои-рыцари вечно сражаются, где председательствует бог Один, у него на плечах сидят два ворона, а у ног – два волка, и, наконец, там, где-то в небесах, между колоннами месяц, гонимый чудовищем в виде волка, и много другой галиматьи.

После этого Бруни встал, подходит к нам для объяснения сюжета, как это всегда водится. Но один из нас, именно Крамской, отделяется и произносит следующее: „Просим позволения перед лицом Совета сказать несколько слов!“ (Молчание, и взоры всех впились в говорящего.) „Мы два раза подавали прошение, но Совет не нашел возможным исполнить нашу просьбу; мы не считаем себя вправе больше настаивать и, не смея думать об изменении академических постановлений, просим покорнейше освободить нас от участия в конкурсе и выдать нам дипломы на звание художников“. Несколько мгновений — молчание.

Наконец Гагарин и Тон издают звуки: „Все?“ Мы отвечаем: „Все“, и выходим, а в следующей комнате отдаем прошения производителю дел. Вот дело какого рода! Теперь мы боимся, чтобы они не задержали дипломов. И в тот же день Гагарин просил письмом Долгорукова, чтобы в литературе ничего не появилось без предварительного просмотра его (Гагарина). Одним словом, мы поставили их в затруднительное положение.

Итак, мы отрезали собственное отступление и не хотим воротиться, и пусть будет здорова академия к своему столетию. Везде мы встречаем сочувствие к нашему поступку, так что один посланный из литераторов просил меня сообщить ему слова, сказанные мною в Совете, для напечатания. Но мы пока молчим. И так как мы крепко держались за руки до сих пор, то, чтобы нам не пропасть, решились держаться и дальше, чтобы образовать из себя художественную ассоциацию, т. е. работать вместе и вместе жить. Соединяемся мы, положим, на 5 лет, в которые мы думаем составить капитал. Для сего, мы думаем, не лишнее приобрести покупкою или устройством фотографическое заведение, и если ты непрочь продать нам свое заведение, с рассрочкой платежа, то это нам было бы полезно. А также прошу тебя сообщить мне свои советы и соображения относительно практического устройства и общих правил, пригодных для нашего Общества. Одним словом, помоги чем-нибудь, каким-нибудь советом или указанием источника, имеющего дать какой-либо доход. Предложения наши, как ты можешь догадываться, не могут отличаться практичностью, хоть в них много честности и уменья технического в искусстве и желания трудиться для будущего своего обеспечения. И нам кажется теперь это делом возможным. Круг действий наших имеет обнимать: портреты, иконостасы, копии, картины оригинальные, рисунки для изданий и литографий, рисунки на дереве—одним словом, все, относящееся к специальности нашей. Из общей суммы должно быть откладываемо 30 процентов для составления оборотного капитала, остальное идет на покрытие издержек нашей жизни и общий дележ. Вот программа, далеко еще не ясная, как видишь, но спешу тебя известить о случившемся и жду, что откликнешься и подашь свой голос.

Твой И. Крамской.

P. S. Ученики академии волнуются и хотят подать просьбу о допущении их присутствовать на экзамене.

И. Н. Крамской. Письма. Изогиз, М., 1937, т. I, стр. 11-13).

И. Н. КРАМСКОЙ — М. Б. ТУЛИНОВУ

21 апреля 1864 г.

...Общество наше, как и всякое другое Общество, может, по природе вещей, держаться тогда только, когда в этом есть какая-нибудь прямая польза для каждого из членов в отдельности. Посмотрим теперь, что обещает наше Общество каждому из нас. По первоначальной программе предположено было так: составить капитал своими средствами в течение пяти лет, взнося по 10 процентов со своих, так сказать, ежедневных доходов или частных работ, и 25 процентов с работ общественных или тех, которые будут добыты нами вследствие публикации. Теперь посмотрим, что вышло. Для найма квартиры многим из нас и для объявления в газетах мы положили взнести каждому по 20 рублей. Некоторые внесли даже больше, а Маковский расчеркнулся на 100 рублей, которых и по сю пору не взнес. Это все ничего, никого не удивило, мы его знаем. Но вслед за тем большая половина, как и следовало ожидать, приняла выжидательное положение, т. е. никто из них, за исключением 4 или 5 человек, не взносил 10 процентов, назначенных с доходов каждого, и выжидал ход дел в Обществе, не будет ли такой работы, которая бы дала сейчас всем много денег. Между тем, такая работа не появлялась, и чем больше проходило времени в таком положении, тем меньше приходило человек на наши четверги. И в последнее время четверги состояли только из живущих на квартире. Между тем, те, которые ничего не взносили из своих работ, ведь жили же чем нибудь, ведь имели же они хоть какую-нибудь работу и, стало быть, должны же были взнести хотя грош в общую кассу. Теперь невольно рождается вопрос: оставить дело так или что-нибудь предпринять? Винить тут некого, все это в порядке вещей. Но, на беду, возникает еще подобное общество художников, вооруженное всеми средствами, т. е. нанимает квартиру в хорошей части города и ассигновало для публикаций большую сумму денег. Спрашивается: отчего же к нам нет заказов, когда мы тоже публиковали? Заказы были и есть, но очень незначительные, и надобно еще удивляться, как есть что-нибудь еще и такое.

Ведь мы в первый раз публикнули 3 раза в „Петербургских ведомостях“, а потом увидели, что еще надо, собрали по рублю—еще чавкнули. Наконец видим, что надо было бы делать еще то же самое, да вот собираемся собрать

денег для этого. И все эти публикации вместе взятые, меньше, чем капля в океане, и пройдет не больше года, как из нас, составителей Общества. останется только воспоминание, а может быть, некоторые из нас будут с отчаянием спрашивать кого-нибудь: отчего это у нас в России никакое Общество существовать не может? Все это, разумеется, будет жалко и смешно, но неужели же в самом деле этому помочь нельзя?

Вчера вечером я собрал у себя лучших, и говорили, как поступить в этом случае. Говорилось, как водится, много хорошего; одна беда: осуществить этого нельзя. Вот, если хочешь, послушай. Надобно публиковать не на Петербург и Москву, где и без того много художников, а на всю Россию; публиковать до тех пор, пока каждому миллиону людей въестся в память существование Общества, пока он будет даже и во сне видеть, что мы исполняем всякие художественные работы, не стесняясь ценою,—этого бояться нечего, потому что работы некоторые мы можем и передавать, как, например, случалось нам уже. С Кавказа пришел к нам заказ—написать образ всех праздников; на него нужно серебряную ризу, образ величиной в 6 вершков, можешь себе представить? Однакож мы ему написали цену, что это будет стоить 150 рублей, со всем, с ризой, и что же? Он выслал деньги, а мы образ передали написать за 60 рублей, и он исполнен очень хорошо, останутся, наверно, довольны, и скоро посылаем. Следовательно, ничего, если мы будем брать и цены, какие кто может дать и работу, какая бы она ни была. Работа будет, надобно только, чтобы люди узнали, что есть общество художников...

И. Н. Крамской. Письма.
„Изогиз", М., 1937, т. 1, стр. 19.

И. Н. КРАМСКОЙ—Н. А. АЛЕКСАНДРОВУ

11 августа 1875 г.

...Мысль Ваша написать книгу „Новая русская школа" сама по себе богатая; на эту тему можно сказать бездну интересных вещей, но мне бы хотелось только, чтобы не было в ней преувеличения в какую бы то ни было сторону; и я решаюсь поэтому высказать Вам свое мнение!

Несомненно, разумеется, что в последнее двадцатипятилетие появились существенные признаки самостоятельного отношения русских художников, en masse к действительности, сравнительно с прежним временем, когда движение

это было только единичным. Теперь мы имеем все-таки группу людей, действующих одновременно и исповедывающих приблизительно одни и те же принципы, тогда как в то время один от другого отделялись часто большими промежутками времени. Однакож это в сторону... Не знаю, как я исполню Ваше поручение относительно Васильева, но я берусь исполнить его с удовольствием. Было замечено, что если кому желательно сделать меня болтливым или иным образом потешиться надо мной, то стоило завести речь о Васильеве... И это верно. Этот юноша действительно моя слабость. Оговариваю это вперед, чтобы Вы знали, как Вам смотреть на мои о нем мнения. Сам я считаю их, разумеется, правильными и смотрю на свою слабость снисходительно, быть может, мешаю человека с художником, но... людей так мало.

Не буду, однакоже, уклоняться, а начну по порядку Ваших вопросов. Прежде всего о П. П. Чистякове. Написал ли он что-либо кроме указанного Вами? Да, написал. Во-первых, в одном из классных этюдов—„Руку" (я не шучу: рука эта такой высокой и оригинальной живописи, что тот же самый П. П. никогда выше не подымался); во-вторых, „Итальянского нищего" и, в-третьих „Боярина", бывшего на последней академической выставке. Все, что им написано в Италии и по возвращении из нее, носит печать подражания старым мастерам, испанцам и Рембрандту, далеко, разумеется, им уступая. Говоря о Чистякове, приходится говорить наивнейшим образом о технике в тесном смысле, а может ли он принадлежать к числу художников „новой русской школы"—не знаю. Думаю, что если правильно установить вопрос, что, собственно, следует разуметь под этим „новым" движением, то, чего доброго, придется отвечать отрицательно.

Относительно Корзухина, несомненно оригинального дарованию (хотя и не особенно крупному), я считаю лучшею его вещью „Возвращение извозчика домой", которая у Третьякова. Она уступает в технике другой его картине—„Проводы кадета", там же, но значительно превосходит ее по замыслу и какому-то наивно тихому настроению. Лучше „Проводов кадета", по исполнению, Корзухин ничего не написал еще, но, быть может, еще лучше этих двух картин его первая картина: „Возвращение пьяного отца домой", которая была на выставке 1861 г. Вообразите себе крестьянскую семью, состоящую из преждевременно состарившейся матери, 10-летней дочери и двух маленьких детей, собравшихся поужинать чем-то, усевшихся около скамьи

на полу и положительно онемевших от ужаса, когда распахнулась дверь, и отец, оборванный и пьяный, силится, крича, переступить порог. Вещь эта была написана слабо, даже по-детски, но неподдельное чувство производило свое впечатление. Где она? Не знаю. Она была одним из выигрышей в лотерее 1863 г. Здесь уместно будет вспомнить, что в конце 50-х и начале 60-х годов на выставках было чрезвычайно много молодых всходов, которые и теперь порадовали бы многих, но... как-то они все повяли после первых побегов. Побил ли их мороз, или в самих семенах не было жизненности, теперь решать не берусь, но что всходы были—это несомненно.

Боголюбов заявил себя хорошим подражателем Айвазовскому (которому тогда все подражали) в программе на большую золотую медаль, но до 61 года о нем ничего не было слышно. В 1861 г. он устроил большую выставку из всего сделанного им за границей и сразу стал тем Боголюбовым, которого мы знаем: огромная, хорошо усвоенная им европейская техника и некоторое сочинительство пейзажа. До сих пор самое капитальное его произведение—это „Прибой волн" (кажется) в Голландии, привезенное им из-за границы. Это было положительно прекрасно, особенно для нас, тогда еще мало знакомых с современными европейскими мастерами. Из массы же написанного им впоследствии одна вещь—„Устье Невы"—приближается даже к оригинальности. Для полноты характеристики следует сказать что, чтó больше всего доказывает в нем присутствие таланта, это его этюды; в них он бывает даже положительно оригинален.

Пейзажист Клодт занял одно из видных мест на выставке 1857 г. картиною „Финляндский вид", за которую получил большую золотую медаль (находится у Лесникова в Петербурге). Вся трудовая оригинальность Клодта вылилась здесь вполне и окончательно определилась, не изменяясь и впоследствии. Холодная гармония красок, удивительная окончательность и стереоскопический рельеф делают эту картину самой характерной. Один раз, впрочем, он достиг этих же качеств в картине „Малороссийский вид", за которую и получил профессора. Здесь был уже полный стереоскоп, но полная неподвижность и мертвенность; тут же на выставке стояла его симпатичная по настроению, но черноватая по колориту „Грязная дорога". В некоторых позднейших его картинах, например „Стадо коров" (шесть лет назад), был успех в красках, которые стали теплее и мягче, но общий характер не обогатился ни одной новой чертой.

Много заниматься Орловским я не вижу особого повода. Лучшие его картины были на большую золотую медаль в 68 году („Крымский вид", в академии). Но так как вещи эти были прописаны Боголюбовым, то мне чрезвычайно трудно сказать, насколько это было его собственное. Что несомненно ему принадлежит, это „Мельница", написанная гораздо раньше, еще на большую серебряную медаль. Это вещь была несколько грубая, но, несомненно, самая оригинальная, потому что теперь он все шатается по разным течениям, хотя и пишет колоритные этюды.

Очень сожалею, что я так мало знаю о Флавицком. Знаю только, что он современник Ге, ученик и талантливый подражатель Брюллова и страстный его поклонник. „Христианские мученики" Флавицкого—картина трескучая и театральная, лишенная всякого самостоятельного отношения к действительности, и, не напиши он „Таракановой", о нем нельзя бы было даже и упоминать, кроме того, что это был человек вообще способный. Но мимо „Княжны Таракановой" пройти нельзя. Это вещь крупная и, главное, счастливая. Я говорю так вот на каком основании. Прежде всего в этой картине нет, в сущности, ни одной черты, которая была бы в самом деле оригинальна или показывала бы в авторе твердые и сознательные стремления. Возьмите, что хотите, сюжет—романтический; письмо—тоже, и в „Мучениках", сочинение... но задумана картина хорошо; и это лучше всего. Что же выделяет эту вещь за уровень? Удивительная умеренность и равновесие во всем. Романтически-драматическое сочинение остановилось как раз на той черте, за которой начинается очевидная уже для всех театральность. Выражение лица совершенно прилично случаю (хотя не больше); цветистость письма по необходимости умеряется серовато-зеленоватым колоритом общего тона; аксессуаров как раз столько, сколько нужно и, наконец, внушительный размер. Словом, сколько бы Вы ни разбирали ее, а должны будете сознаться, что если в ней ни одной глубоко оригинальной черты, ни даже черты более ограниченной оригинальности, то все-таки картина показывает, какой художественный инстинкт пропал в этом человеке. Говорю „пропал", потому что найти новую дорогу помешало ему отчасти время, в которое он воспитывался, и яркость славы Брюллова, а отчасти его умственное развитие (последнее говорю по слухам). Как отозвались критики тогда по лагерям, не помню, но знаю, что все хвалили, и больше безусловно. Это знаменательно ввиду того, что реалисты и эстетики должны бы, кажется, рас-

ходиться в некоторых пунктах (но этого не было, кажется).

Приступаю к Васильеву, но до завтра.

И. Н. Крамской. Письма.
Изогиз, М., 1937 г., т. II, стр. 88-92.

И. Н. КРАМСКОЙ—П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

С.-Петербург, 15 апреля 1878 г.

...Русское искусство народилось, это несомненно. Как всякий новорожденный, оно требовало и требует некоторого ухода (говорю некоторого потому, что я стою за суровую школу истории). До сих пор этот некоторый уход состоял в том, чтобы ребенок не умер с голоду. Он не имеет ни отца, ни матери и потому только пропитывается сострадательными людьми. Это и было. Ребенок хворал, но ни разу еще не был при смерти, по крайней мере никто этого не думал. Теперь оно, искусство, уже мальчик, кое-что этот мальчик лепечет, изредка есть проблески оригинальных мыслей; он учится сам, то у дьячка, то у проходного солдатика, то так, шляясь по полям, у господа бога. В настоящую минуту он захворал и, по-моему, серьезно. Вот пункт, который, если мы будем согласны, решит дальнейшую судьбу русского искусства. Что он, мальчик, хворает, это верно, все согласны. У него глаза несколько мутны, голова его горяча, его следовало бы уложить в постель, но кто даст эту постель заболевшему? Может быть, обойдется и так, но я беру на себя роль, быть может, мне не принадлежащую, роль доктора, и говорю: „Судя по признакам болезни, исход может быть смертельным; даже предположение, что мальчик умрет, вероятнее, чем предположение—обойдется". Конечно, у бога все возможно, но... продолжаю. Я думаю, что этот мальчик не перенесет болезни.

Может родиться другой, третий и т. д.—очень возможно, но то будут другие, а не этот; да, наконец, может и не быть вовсе.

Но довольно говорить иносказательно. Что нужно делать, какие шаги должно сделать русское искусство, какие ближайшие задачи исторически на очереди? Мастерские и школа. И то и другое должно дать или государство, если оно русское, или общество, если оно существует. Государство не даст теперь, потому что оно не русское, общество не даст, потому что его вообще еще нет, а если и есть несколько десятков человек во всей России, то они так раз-

бросаны и места их жительства так мало известны, что единственный адрес мне, да и всем мало-мальски думающим русским художникам, известный, один — это: Лаврушенский переулок, приход Николы...

Мастерские нужны потому, что их нет вовсе; школа нужна потому, что ее тоже нет вовсе, а между тем есть три, четыре, пять человек, которые уже что-нибудь знают и могут кое-чему научить молодые побеги. Но чтобы научить молодежь, нужна безусловная свобода преподавания. В академии нельзя излагать предмета без оглядки, в школе живописи в Москве тоже. Уложения, регламент, чиновничество сидят уже и там. Молодежь в академии теперь опять пичкается чорт знает чем, и она решительно не будет способна продолжать традиции народившегося русского искусства, а молодежь московской школы приливает опять-таки в академию и здесь портится. Со смертью теперешних представителей русского искусства самостоятельное развитие замрет опять и надолго. Товарищество передвижных художественных выставок, исполняя свое дело, может только поддерживать свое собственное существование, но для продолжения рода у него нет условий. Чтобы были дети, надо жениться, желание естественное и самое законное, и если Товарищество не женится, т. е. не устроит школы, курсов, мастерских, оно умрет старым холостяком, самым противным типом человеческой породы. Оно будет безнравственным. А к тому идет. Это я говорю на основании 7-летнего опыта деятельности Товарищества, деятельности, обращенной прямо к обществу, но это обращение и убедило меня в предположении, что русского общества еще не существует. Есть любопытные, которые поддерживают личное существование Товарищества, — не более. Доказаны ли мои мысли или нет? Если доказаны, то необходимо следующее: дом. Чей это дом — все равно, в этом доме — верхний этаж — мастерские и выставки. Как сделать, чтобы капитал не был брошен за окно, а возвратился бы детально, я не знаю, но убежден, что возвращаться он будет. Конечно, не так, как при коммерческих каких-либо приемах, но все же возвратится. А так Максимов приедет из деревни картину оканчивать — негде; Мясоедов приедет — должен беспокоить Крамского и платить; Крамской в свою очередь платит, все платят, и никто не имеет пристанища. Потом к Крамскому пристают уже несколько лет: нельзя ли у вас заниматься? Нельзя ли брать уроки? Нельзя ли притти за советом, хотя раз в неделю... К Н.Н. Ге тоже, и всюду одна песня: нельзя, негде, я не могу. Времени

даром пропадает пропасть у всякого, а важное дело ждет, портится, замирает. Самое Товарищество, проплыв опасные моменты своего рождения, увеличиваясь в числе, не имеет пристанища, тратит более 1000 рублей на устройство выставок в Петербурге ежегодно да на наем кладовой и не знает, что будет с ним завтра. Оно обновилось новыми членами, к нему примкнули такие силы, как Репин, у него в среде вырос такой, как Ярошенко, к нему готовы примкнуть лекторы по науке и истории искусства, а также художественные критики, и нет места живому слову. Рост требует пищи, чтобы совершенствоваться и развиваться, а нигде нельзя добыть ее даже за деньги.

Вы спросите: неужели я готов сделаться учителем? Я отвечаю: готов. Но как? Вот в чем весь вопрос. Это уж мое дело, но только не думаю, чтобы оно отнимало время, т. е. мое время. Даже необходимо в известную пору возраста. Возьмите Шишкина. Это ли не учитель? Вам, может быть, покажется это даже смешно, но я утверждаю, что Шишкин чудесный учитель. Он способен забрать 5—6 штук молодежи и уехать с ними в деревню и ходить на этюды, т.е. работать с ними вместе. Ведь это только и нужно, 5—6 человек! Это не шутка, когда подумаешь, что в 10 лет из академии вырвется один, наполовину искалеченный...

Единственное, может быть, соображение, где это сделать лучше: в Москве или в Петербурге? И если, по зрелом размышлении, это следует в Москве, то мы произведем эмиграцию из Петербурга и будем устраивать передвижные выставки прежде в Москве и только приезжать в Петербург как на одну из станций. Тут есть тоже своего рода пикантность.

Если, по вашим соображениям, идее этой надо дать ход, то сообщите ее Репину. Я на него готов указывать как на мессию.

Уважающий Вас *И. Крамской.*

И. Н. Крамской. Письма. Изогиз, 1937, т. II, стр. 147.

И. Н. КРАМСКОЙ—А. С. СУВОРИНУ.

С.-Петербург, 4 марта 1884 г.

...Теперь я вам скажу, что такое русский художник. Сегодня это очень молодой юноша, избитый, однакоже, со всех сторон и до такой степени загнанный, затуканный, и оробевший, что становится его жалко. Вам забавно читать такое определение? Вы невольно вспоминаете: а Маковский,

принимающий у себя всю знать на вечерах, а Клевер, плывущий на всех парусах успеха... и я много Вам назову еще, помогу Вашей памяти, наконец, даже и сам Крамской, загребающий тысячи за портреты, которые он может, говорят, написать и окончить в 4—5 часов, разве это юноши загнанные и избитые? Подите, что Вы фантазируете! Но позвольте, я говорю о русском художнике. Я говорю Вам об Иванове, Федотове, Перове, частью о себе, а потом о Репине и Ярошенко и еще о некоторых других. Чувствую, начинается самый трудный пункт для объяснения; и боюсь, что мне не удастся его объяснить. Вот видите, в чем дело. Русский художник есть нечто неизвестное и неведомое, т. е. будущее. Люди, о которых я упомянул, только удобрение и, прибавлю, добровольное. Как это ни странно, но это так: именно добровольное удобрение. Рассказав Вам кое-что из внутренних мучений искусством своих собственных, я, вероятно, Вам помогу.

Все говорят: русские художники пишут сухо, слишком детально, рука их чем-то скована, они решительно неспособны к колориту, концепции их несоразмерны, темны, мысли их направляются все в сторону мрака, печали и всяких отрицаний. Ну, так я ж Вам говорю, что если это верно (а дай бог, чтоб это было верно), так это голос божий, указывающий, что юноша ищет только правды, желает только добра и улучшения. Вы скажете: да художника-то нет! Верно, художника нет, но есть то, из чего только и может быть художник. Легко взять готовое, открытое, добытое уже человечеством, тем более, что такие люди, как Тициан, Рибейра, Веласкез, Мурильо, Рубенс, Ван Дейк, Рембрандт, и еще много можно найти, показали, как надо писать. Да, они показали, и я не менее Вас понимаю, что они писать умели да только... ни одно слово, ни один оборот речи их, ни один прием мне не пригоден. Не знаю, есть ли для Вас тут какой-нибудь смысл или нет? Но для русского, истинного и искреннего художника тут смысл огромный и мучительный. Скажите откровенно и подумавши: реален ли Мурильо, Тициан? Так ли оно в натуре, т. е. Вы, именно Вы, так ли Вы видите живое тело, когда Вы на него смотрите? Или Рембрандт? Случалось ли Вам наблюдать мрак, где бродят только какие-то краски, пятна? Вы видите живые предметы, не думая о них и их сущности, а смотрите как живописец, только на внешность, форму? Если не случалось Вам никогда быть в своей жизни живописцем, Вы меня не поймете; ну, все равно, скажу проще: когда Вы смотрите на живое человеческое лицо, вспоминаете ли Вы Тициана,

Рубенса, Рембрандта? Я за Вас отвечаю весьма храбро и развязно: „Нет!“ Вы видите нечто, нигде Вами не встречаемое! Это значит—Вы видите иначе. Значит, русский художник видит не так, как художники других племен. И если он художник, то ему нет другого выхода, как создать свой собственный язык. И чем он оригинальнее и независимее, чем честнее и талантливее, тем ему труднее. А труднее вот почему: потому что русского художника никто не учит. У него нет учителей и не было. Вот почему русское искусство так медленно поднимается в рост. Точно времена прерафаэлитов, времена Луки Кранаха, Мемлинга, Альбрехта Дюрера, т. е. времена, когда в целые столетия были сделаны успехи в живописи в вершок величиною, а именно: долго рисовали одной желтой глиной, пока не заметили, что в природе есть и другие краски. Долго рисовали плоско и выделывали подробности на близком расстоянии, пока не увидали громадных движущихся теней на некотором отдалении. У старых мастеров, до времени великих творческих живописцев, все связано, сковано, мертво и сухо, и, несмотря на то, Гольбейн в Германии, Джотто, Чимабуэ, Беато Анджелико и Перуджино в Италии считаются не только не ниже последующих, но увлекающимися историками почитаются еще больше. И до известной степени это справедливо. Так и Гольбейн, например, запускавший свой щуп до дна души человека, этот ужасающий аналитик и философ, дал такие портреты, которые и теперь останавливают внимание всякого наблюдательного человека. Думаю (разумеется, бездоказательно), что люди, с которых он писал, могли желать чего-нибудь другого, но человеческий род всегда будет ему благодарен за его исследования и всегда предпочтет, в известных случаях, опираться на его свидетельство, нежели на свидетельство Рубенса. Потому что Гольбейн—сама природа, вскрытая уму человека. Что тут художественного—я не знаю, но что это необыкновенно и интересно, сомнению не подлежит.

Мы как раз подошли к портрету Стрепетовой Ярошенко. Вы говорите: „Это безобразно!“ И я понимаю, что Вы ищете тут то, что Вы видели иногда у Стрепетовой, делающее ее не только интересной, но замечательно красивой и привлекательной. И, несмотря на то, я утверждаю, что портрет самый замечательный у Ярошенки; это в живописи то же, что в литературе портрет, написанный Достоевским. Хорошо это или дурно—я не знаю: дурно для современников, но когда мы все сойдем со сцены, то я решаюсь пророчествовать, что портрет Стрепетовой будет останавливать

всякого. Ему не будет возможности и знать, верно ли это и так ли ее знали живые, но всякий будет видеть, какой глубокий трагизм выражен в глазах, какое безысходное страдание было в жизни этого человека, и зритель будущего скажет: „И как все это искусно приведено к одному знаменателю и как это мастерски написано!“ Несмотря на детали, могущество общего характера выступает более всего... Возвращаюсь к началу, чтобы кончить. Итак, русского художника никто не учит, и ему учиться не у кого. Сколько раз ему приходится стоять с разинутым ртом от изумления перед Ван Дейком, Веласкезом и Рембрандтом и чувствовать, что сошли со сцены и умерли уже и эти цельные натуры и эти связные характеры, что, наконец, человеческое лицо, каким мы его видим теперь в городах и всюду, где есть газеты и вопросы, требует других приемов для выражения. И вот художник пробует; думает: вот как надобно. Попробовал—провалился. Встал, пробует иначе, опять не так. И никакие справки с Эрмитажем не помогают. И потом 200—300 лет прошло с тех пор недаром. Мозг и восприимчивость художника иные, даже краски уже не те. То есть световые впечатления теперешнего художника разнятся от прежних. Извольте всем этим овладеть собственными усилиями, без поддержки, без руководства и без атмосферы.

(*И. Н. Крамской. Письмо.* Изогиз, 1937 г., М., т. II стр. 272).

И. Е. РЕПИН

ИВАН НИКОЛАЕВИЧ КРАМСКОЙ

Памяти учителя

I. Знакомство

Имя Ивана Николаевича Крамского я услышал в первый раз в 1863 году в селе Сиротине, Воронежской губернии. Там я в качестве живописца работал с прочими мастерами над возобновлением старого иконостаса в большой каменной церкви. Мне было тогда восемнадцать лет, и я мечтал по окончании этой работы ехать учиться в Петербург. Мое намерение знали мои товарищи по работе и не раз высказывали мне, что из их родного города Острогожска есть уже в Петербурге один художник, Крамской. Несколько лет назад уехал он туда, поступил в Академию и теперь чуть ли уже не профессором там.

Раз Крамской приезжал на родину, рассказывали они, одет был по-столичному, в черном бархатном пиджаке, носил длинные волосы. И вся фигура и какая-то возвышенная речь его казали в нем что-то совсем новое, непонятное и чуждое прежним его знакомым и товарищам. Они почувствовали, что он ушел от них далеко... Сестра одного из живописцев, сильно неравнодушная к Крамскому еще до отъезда его в Петербург и все еще мечтавшая о нем, теперь почувствовала большую робость перед этим совсем новым столичным человеком и не смела больше думать о нем.

— А ведь как странно, бывало, начинал,—вспоминали они.—В мальчиках он не был, ни у кого не учился и икон совсем не писал. Забежит, бывало, к живописцу, попросит красок; что-то писал, что-то рисовал. Говорил, кто видел, как-то особенно, по-своему, странно.

Приехав в Петербург поздней осенью 1863 года, я только к зиме поступил в рисовальную школу. К концу зимы меня перевели в класс гипсовых голов, и здесь я узнал, что по воскресеньям в этом классе преподает учитель Крамской.

„Не тот ли самый?"—думал я и ждал воскресенья.

Ученики головного класса часто и много говорили о Крамском, повторяли, что он кому когда говорил, и ждали его с нетерпением.

Вот и воскресенье, двенадцать часов дня. В классе оживленное волнение. Крамского еще нет. Мы рисуем с головы Милона Кротонского. Голова поставлена на один класс. В классе шумно... Вдруг сделалась полнейшая тишина, умолк даже оратор Ланганц... И я увидел худощавого человека в черном сюртуке, входившего твердой походкой в класс. Я подумал, что это кто-нибудь другой: Крамского я представлял себе иначе. Вместо прекрасного бледного профиля, у этого было худое скуластое лицо и черные гладкие волосы вместо каштановых кудрей до плеч, а такая трепаная жидкая бородка бывает только у студентов и учителей.

— Это кто?—шепчу я товарищу.

— Крамской! Разве не знаете?—удивляется он.

Так вот он какой!.. Сейчас посмотрел и на меня. Кажется заметил. Какие глаза! Не спрячешься, даром что маленькие и сидят глубоко во впалых орбитах; серые, светятся. Вот он остановился перед работой одного ученика. Какое серьезное лицо! Но голос приятный, задушевный, говорит с волнением... Ну и слушают же его!... Его приговоры и

похвалы были очень вески и производили неотразимое действие на учеников. Что-то он мне скажет?..

Вот он и за моей спиной; я остановился от волнения...

— А, как хорошо! Прекрасно! Вы в первый раз здесь?

У меня как-то оборвался голос, и я почувствовал, что не могу отвечать.

Он перешел к подробностям моего рисунка, очень верно заметил ошибки, и мне показалось, что он меня как-то отличил... Он дал мне свой адрес и пригласил побывать у него. Меня и в краску, и в пот ударило. Я был в восхищении от Крамского.

— Разве вы его знаете?—удивились ученики.

— Что он вам говорил? Он вас звал к себе?

— Да,—ответил я, никого не видя от счастья.

. . . .

Через несколько дней вечером я тихонько позвонил в квартиру Крамского (Васильевский остров, Шестая линия). Мне сказали, что его нет дома, но что через час он, вероятно, будет. Мне захотелось его видеть, и я пошел бродить по бульвару Седьмой линии в надежде встретить его, идущего домой.

Как долго тянется время ожидания! Не знаешь, чем заняться, в голове пустота и беспокойство... Наконец-то десять часов. Теперь он, наверно, дома уже. Звоню опять.

— Еще не вернулся.

Что делать? Неужели итти на квартиру! Нет, поброжу еще и добьюсь сегодня, а то пришлось бы отложить на несколько дней.

Через полчаса звоню еще, решившись уйти, наконец, домой, если его и теперь нет.

— Дома.

—А, знаю, знаю, вы приходили уже два раза,—прозвучал его надтреснутый, усталый голос в ответ на мое бормотанье.—Это доказывает, что у вас есть характер—добиться своего.

Я заметил, что лицо его было устало и бледно, утомленные глаза вкружились. Мне стало неловко и совестно, я почувствовал, что утруждаю усталого человека. И, главное, я не знал, с чего начать. Прямого предлога к посещению в столь поздний час у меня не было. Сконфузившись вдруг здравым размышлением, я стал просить позволения притти в другой раз.

— Нет, что же вы так, даром хлопотали! Уж мы напьемся чаю вместе, раздевайтесь.

Это было сказано так радушно, просто, как давно знакомому и равному человеку. Я вдруг успокоился, вошел в небольшую комнатку и начал смотреть по стенам. Голова Христа! Как интересно! Так представленной я не видел ее никогда. Как выделяется лоб, какие впалые, утомленные глаза... И сколько в них кротости и скорби. Но как странно: волосы расходятся ровными прядями вниз и не стушеваны, широкие мазки не докончены. „Вот она академическая манера", подумал я про себя. Я только слыхал про нее. А это зачем здесь?! Какой-то самый иконописный образ Спасителя.

— А что, как находите? Что вы так иронически на него смотрите? Это вот, видите ли, я взял заказ написать образ Христа: писал, писал, даже вот вылепил его.

Он снял на станке мокрые покрывала, и я увидел ту же удрученную голову Христа, вылепленную из серой глины. Ах, как хорошо! Я не видел еще никогда только что вылепленной скульптуры и не воображал, чтобы из серой глины можно было вылепить так чудесно.

— Чтобы добиться легче рельефа и светотени,—продолжал он,—я взялся даже за скульптуру... да, работал, работал и вижу, что оказываюсь несостоятельным, не поспею к сроку. Обратился к живописцу, и он очень скоро написал вот эту икону. Что же, заказчики довольны. А мой Христос, пожалуй, и через год не будет готов. Как же быть и кто же станет ждать?

За чаем он оживился совсем. Начав понемногу о Христе, по поводу образа, он уже не переставал говорить о нем весь этот вечер. Сначала я плохо понимал его, мне очень странным казался тон, которым он начал говорить о Христе: он говорил о нем, как о близком человеке. Но потом мне вдруг стала ясно и живо представляться эта глубокая драма на земле, эта действительная жизнь для других. „Да, да, конечно,—думал я,—ведь это было полное воплощение бога на земле". И далее я был совершенно поражен этим живым воспроизведением душевной жизни Христа. И казалось, в жизнь свою я ничего интереснее этого не слыхал. Особенно искушение в пустыне. Он представил борьбу Христа с темными сторонами человеческой натуры.

— Искушение сидело в нем самом,—говорил Крамской, возвышая голос.—„Все, что ты видишь там вдали, все эти великолепные города,—говорил ему голос человеческих страстей,—все можешь ты завоевать, покорить, и все это будет твое и станет трепетать при твоем имени. У тебя есть все данные овладеть всем и быть здесь всемогущим

владыкой...—произнес он таинственно.—А ты, сын божий, ты веришь этому? Испытай! Ты голоден теперь; скажи камням этим, и они превратятся в хлебы; всемогущий отец сделает это для тебя. Если он послал тебя для великого подвига на земле, то, конечно, за тобой невидимо следят ангелы, и ты смело можешь броситься с колокольни, они тебя подхватят на руки. Испытай-ка!"

Крамской странно взглянул на меня.

— Это искушение жизни,—продолжал он,—очень часто повторяется то в большей, то в меньшей мере и с обыкновенными людьми, на самых разнообразных поприщах. Почти каждому из нас приходится разрешать роковой вопрос—служить богу или мамоне. Христос до такой степени отрекся от личных привязанностей и от всех земных благ, что, вы знаете, когда родная мать пришла однажды искать его, он сказал: „У меня нет матери, у меня нет братьев".

Все это было для меня такой новостью, было сказано с таким чувством и так просто, что я едва верил ушам своим. Конечно, все это я читал, даже учил когда-то со скукой и без всякого интереса слушал иногда в церкви... Но теперь! Неужели же это та самая книга? Как это все ново, глубоко, интересно и поучительно!

Он сам был возбужден своими идеями, сопоставлениями и все более и более увлекался живой передачей вечных истин нравственности и добра.

Утомления его давно не было и помину; голос его звучал, как серебро, а мысли новые, яркие, казалось, так и вспыхивали в его мозгу и красноречиво звучали. Я был глубоко потрясен и внутренне давал уже себе обещание начать совсем новую жизнь...

Далеко за полночь. Взглянув на часы, он удивился очень позднему времени.

— А мне завтра надобно рано вставать!—прибавил он.

Я тоже засуетился и опять вспомнил об его усталости.

Он сам посветил мне по черной лестнице. С непривычкой провинциала я в темноте едва спустился до двора. Я был в каком-то особенно возбужденном настроении и не мог заснуть в эту ночь. Целую неделю я оставался под впечатлением этого вечера, он меня совсем перевернул.

. . . .

С этого времени я часто стал ходить к Крамскому и боялся только, чтобы ему не надоесть. Он бывал всегда так разнообразен и интересен в разговорах, что я часто уходил от него с головой, трещавшей от самых разнооб-

разных вопросов. По вечерам он обыкновенно что-нибудь рисовал черным соусом; большею частью это были заказные портреты с фотографий.

II. Академия

Через некоторое время (в январе 1864 г.) я поступил в Академию художеств, но рисунки свои после академических экзаменов приносил Крамскому; меня очень интересовали его мнения и замечания. Меткостью своих суждений он меня всегда поражал. Особенно удивляло меня, как это, не сравнивая с оригиналом, он совершенно верно указывал мне малейшие пропуски и недостатки. Именно этот полутон был сильнее, это я уже заметил на экзамене, и глазные орбиты снизу, и нижняя плоскость носа—с плафона—действительно были шире. А вот ведь академические профессора-то, наши старички, сколько раз подходили, подолгу смотрели, даже карандашом что-то проводили по моим контурам, а этих ошибок не заметили; а ведь как это важно: совсем другой строй головы получается. Мало-помалу я потерял к ним доверие, интересовался только замечаниями Крамского и слушал только его.

— Ну, а что вы делаете дома, сами, свободно?—спросил он меня однажды.

— Я написал головку старушки и маленькой девочки,—отвечал я робко.

— Принесите-ка, покажите, это меня интересует, признаюсь, даже более, чем ваши академические работы; потому что в свободных работах более проявляется личность художника и его, собственно, легче судить по его самостоятельным работам. Работая вместе с сотнею других учеников и с одной натуры, вы невольно впадаете в общий шаблон. Тут трудно даже узнать, что вы за птица и какие вы будете петь песни. А вот подайте что-нибудь ваше, и тут вы будете видны со всеми вашими задатками и особенностями, а это и важно, это-то и интересно в искусстве. Да,—продолжал он, задумавшись,—к несчастью, наша академия не хочет признавать этого способа распознавания своих учеников, не хочет до такой степени, что не удостоила испытанием даже совсем уже окончивших художественное развитие программистов: тринадцать человек получивших уже золотые медали, уволены из академии. Я думаю, вы слышали эту историю?

История выхода из академии тринадцати программистов из-за свободных тем наделала тогда много шуму; о ней

говорилось много, на все лады; я слышал кое-что отрывками и, конечно, рад был случаю узнать все из первых уст об этом событии, так как Крамской был, можно теперь смело сказать, главным действующим лицом этой академической драмы.

Теперь, спустя уже двадцать пять лет, событие это представляется мне в таком виде.

В начале шестидесятых годов жизнь русская проснулась от долгой нравственной и умственной спячки, прозрела. Первое, что она хотела сделать,—умыться, очиститься от негодных отбросов, от рутинных элементов, отживших свое время. Во всех сферах и на всех поприщах искали новых, здоровых путей. Молодость и сила свежей русской мысли царила везде, весело, бодро шла вперед и ломала без сожаления все, что находила устарелым, ненужным. Не могла же эта могучая волна не захватить и русского искусства и не захлестнуть и Академию художеств! Хотя академия всегда стояла особняком, своей русской жизни и не видала и не признавала, а питалась все еще только римскими художественными консервами, однако почва в академии была уже достаточно подготовлена для этой всеосвежающей волны.

Вместо прежнего замкнутого пансиона, куда нередко поступали десятилетние дети ближайших к академии чиновников, мастеров и т. п. без всякого художественного призвания и воспитывались там по всем правилам псевдоклассического искусства, совершенно оторванные от реальной русской жизни,—теперь, когда в академии были уже приходящие вольнослушатели, в нее потянулись со всех концов России юноши разных сословий и возрастов. Тут были и полуобразованные мещане, и совсем невежественные крестьяне, и люди с университетским образованием; но все они шли сюда уже по собственному влечению и несли свои идеи. Они оставались под неизгладимым впечатлением своих местных образов, чисто русских. Понятно, что высшая академическая премудрость казалась им сухой и неинтересной, они плохо понимали ее. Чужды были им и вечные римские идеалы. Они были искренни и, как русские люди, не могли притворяться млеющими от восторга перед папским искусством Запада; оно казалось им фальшивым, вычурным и напыщенным. Они любили родную жизнь, близкие сердцу образы и инстинктивно верили в свое русское искусство. Местная жизнь и природа стояли еще свежо перед их глазами и тянули к себе—кого в Малороссию, кого в Сибирь, кого на север Великороссии.

Но сколько надо сил и непоколебимости натуры, чтобы в течение восьми—десяти, а иногда и двенадцати лет академической дрессировки на старых образцах классики сохранить природное влечение. Надо взять еще во внимание, что многие юноши, по тогдашним трудностям передвижения и по недостатку средств, не имели возможности за все время ученья побывать на родине. Разумеется, многие забывали свои детские впечатления и совсем втягивались в академическую рутину. Но были и такие крепыши, что выдерживали и, хотя порядком искалеченные, все же стремились к своему тлеющему внутри огоньку.

Именно такова была талантливая плеяда русских художников шестидесятых годов, о которой идет речь и к которой принадлежал И. Н. Крамской. Они прекрасно выучились рисовать и писать, имели уже малые золотые медали за картины на заданную тему, готовились к конкурсу на большие золотые медали, но, под влиянием новых веяний, стали дорожить своею творческой личностью, рвались к самостоятельной деятельности в искусстве и мечтали,—о дерзкие!—о создании национальной русской школы живописи. Это были уже вполне взрослые и правоспособные люди. Почти всем им было уже около тридцати лет от роду, и каждый имел совершенно развитое, определенное сознание своих прав и обязанностей как художника и человека.

В эпоху шестидесятых годов особенно развивалось самообразование. В течение своего долгого академического курса, при своей любознательности провинциалов, названные художники много читали, искали, учились и к концу курса академии стояли уже твердо и самостоятельно в своей сфере. У каждого была уже наготове излюбленная им тема картины, которую он, как дорогой завет, носил в своей душе долгое время и страстно мечтал о возможности перенести ее на холст.

Все более и более убеждаясь в своем праве на самостоятельную работу, получив за двенадцать лет сильное отвращение к намозолившей им глаза академической схоластике и побуждаемые страстным внутренним стремлением к творчеству, эти художники задумали, наконец, просить Совет академии разрешить им выполнение программы на большую золотую медаль по собственным сюжетам. В официальных прошениях, поданных каждым в отдельности в Совет академии,—коллективные просьбы не допускались,—они очень почтительно, толково и серьезно доказывали особенность каждой личности художника, его миросозерцания, темпера-

мента и личных симпатий. Одна тема для четырнадцати художников была бы большою несправедливостью и представляла бы почти лотерейную удачу тем счастливцам, чьи симпатии совпали бы с задачей. Например, на теме фантастической провалились бы все реалисты; на драме оказались бы слабыми таланты чистой пластики и красоты внешней формы; на теме исторической провалились бы все жанристы и т. д., а между тем, предоставляя каждому выражать себя свободно, работать над собственной темой, совет имел бы возможность судить о целой личности художника и человека и мог бы полнее определить его достоинства.

Совершенно убежденные в своей правоте и невозможности продолжать работу против своих убеждений, конкуренты в заключение просили Совет, в случае отказа в их просьбах, уволить их из академии, предоставив им звание свободных художников.

Совет Академии счел эти просьбы неслыханною дерзостью и единогласно отказал. Профессора академии давно уже стали замечать в лучших, выдающихся учениках какую-то апатию к высокому стилю в искусстве и уклонение их к низшему роду—жанру. Профессора знали, что это были большею частью пришлые из дальних мест России полуобразованные мещане. Летом, побывав на родине, эти самобытники привозили иногда этюды мужиков в лаптях и полушубках и немазанных телег; это очень претило возвышенному взгляду профессоров и казалось им мове-жанром. Чего доброго, чудаки-жанристы и на большую золотую медаль стали бы писать эти свои скифские прелести с пропорциями эскимосов! Вместо прекрасно развитых форм обнаженного тела—полушубки. Хороша анатомия! Вместо стройных колонн греко-римских—покривившиеся избы, плетни, заборы и сараи. Хорош фон! Этого еще недоставало!

Профессора-классики добродушно хохотали между собою, как боги на Олимпе. Вооруженные классическими авторитетами многих веков, они, конечно, были похожи на богов в сравнении с этими жалкими начинателями чего-то нового—рабами. Языческие боги были еще во всей силе и верили в свое высокое назначение.

Прежние воспитанники академии, поступившие в нее с малолетнего возраста и получившие „правильное“ художественное развитие, смотрели на своих профессоров как на богов; они почти не знали реальной жизни, шумящей где-то за стенами академии. Изящное воспитание тщательно оберегало их от „вредных“ соприкосновений с „подлым“

народом. Академический сад с живописными глыбами камней (убранных оттуда лет семнадцать назад) заменял им всю природу.

Природа настоящая, прекрасная природа признавалась только в Италии и преподносилась им в пейзажах Н. Пуссена. В Италии же были и вечно недосягаемые образцы высочайшего искусства. Профессора все это видели, изучали, знали и учеников своих вели к той же цели, к тем же неувядаемым идеалам. Понятно, с каким святым восторгом и замиранием сердца ученики стремились туда, „где лимонные рощи шумят"... В искусстве все было решено, сомнений не было, путь ровный, ясный, усаженный розами.

. . . .

Профессора расхохотались бы, если бы кто-нибудь сказал им в то время, что этот протест молодых людей имел глубокое национальное основание, что художники инстинктивно чувствовали в себе уже представителей земли русской от искусства. Да даже и практически это было так. Их выделил из своей среды русский народ как художников и ждал от них понятного ему, родного искусства.

III. Национальность

Итак, вполне развитые художники, самые сильные русские таланты без всякого сожаления были уволены Академией художеств.

Они были бедны, неизвестны обществу, но у них было много энергии и много злобы против устарелых академических авторитетов, против отжившей псевдоклассики.

Корифеи академии добродушно торжествовали свою олимпийскую победу над возмутившимися рабами. В то время им и в голову не приходило, что они-то, стоящие на недосягаемой высоте академического авторитета, они-то, собственно, и были побеждены, свержены с пьедестала, что с этого рокового выхода из академии молодых художественных сил значение их было подорвано и уничтожено навсегда.

Профессора попрежнему посещали классы академии, внешность их казалась еще внушительней; знамя классики, казалось, приподнято было еще выше. Академия благоденствовала. Но выдающаяся, даровитая русская молодежь совсем перестала верить им и с презрением отворачивалась уже от истрепанного классического знамени.

Об этом выходе из академии лучших, даровитых художников из-за справедливого их требования циркулировали тогда в либеральной части общества, заинтересованной ис-

кусством, самые невозможные слухи в преувеличенном, тенденциозном виде: приплетались сюда и зависть, и немцы, и профессорские дети, и кумовство.

Хотя из-за всех этих неправдоподобных сплетен все значительнее и выше вырастали пострадавшие молодые русские художники и все ниже и ниже падали академические боги, но жутко и горько было этой молодежи, в особенности в первое время выхода.

Они вдруг должны были покинуть свои академические мастерские, в которых не только сами они работали и жили совсем свободно, но часто давали место бедняку-приятелю, художнику, писать свою картинку и тут же спать в уголке. За несколько лет житья здесь, поддерживаемые стипендиями, они сильно привыкли к своим мастерским, где проходила их самая горячая молодость. Несмотря на то, что все это было сосредоточено в казенном здании, мастерские представляли собой очень теплые жилища, с полной свободой нравов и поведения. Некоторых конкурентов окружала здесь целая семья родственников или других приживалов. Некоторые славились темной славой оргий, распущенности и грязи—всего бывало. Но в описываемое мною время большинство мастерских приняло характер положительно интеллигентный. Вся плеяда, о которой я пишу, была настроена очень серьезно, работала над собой и жила высшими идеалами. В мастерских было множество книг серьезного характера, валялись в разных местах совсем новые журналы и газеты того горячего времени. По вечерам, до поздней ночи, здесь происходили общие чтения, толки, споры. Вырабатывалось сознание прав и обязанностей художника. Здесь много агитаторствовал Крамской за идею национальности в искусстве; здесь же составлялось Крамским роковое прошение, которое затем было переписано в четырнадцати экземплярах и подано в Совет академии. Здесь они давали честное слово не изменять товарищам и, в случае отказа Совета, выходить из академии всем. И все они сдержали свое слово, исключая одного Заболотского: он отделился от них в роковую минуту в Совете академии и принял заданную тему, но провалился на ней. Маленький, черненький, худенький, он производил очень жалкое впечатление.

Из этих же академических мастерских вышла целая серия прекрасных, свежих русских картин.

Надобно сказать, что каким-то чудом, благодаря, кажется, настоянию Ф. Ф. Львова, в академии в виде опыта учредили отдел жанристов и позволяли им в мастерских писать сцены

из народного быта (этот отдел вскоре был почему-то закрыт). Итак, в это же время из той же классической академии вышло в свет несколько русских картинок на собственные, конечно, темы.

На академических выставках шестидесятых годов эти картинки были каким-то праздником. Русская публика радовалась на них, как дитя. Это было свежо, ново, интересно и производило необыкновенное оживление. Кто не помнит, например, картин: „Сватовство чиновника к дочери портного" Петрова, „Привал арестантов" Якоби, „Пьяный отец семейства" Корзухина, „Отгадай, кто пришел" Журавлева, „Отправление крестьянского мальчика в училище" Корнеева, „Кредиторы описывают имущество вдовы" Журавлева, „1-ое число" Кошелева, „Чаепитие в трактире" и „Склад чая на Нижегородской ярмарке" Попова, „Больное дитя" Максимова, „Офеня с образами" Кошелева, „Славильщики" Соломаткина и много других. Из московской школы: „Первый чин" Перова и опять-таки много других.

От этих небольших картинок веяло свежестью, новизной и, главное, поразительной реальной правдой и поэзией настоящей русской жизни. Да, это был истинный расцвет русского искусства! Это был прекрасный ковер из живых цветов на затхлом петербургском болоте. Это был первый расцвет национального русского искусства.

Однако же успех новой русской школы был далеко еще не полный; ему радовалась только непосредственная, чистая сердцем публика, не заеденная классическими теориями эстетики. Публика мало авторитетная, небогатая она не могла поддержать родное искусство материально. Люди же „хорошего" тона, меценаты с развитым вкусом, воспитанным главным образом на итальянском искусстве, — эти авторитетные ценители изящного—воплями и с негодованием отворачивались от непривычных им картинок. В своих отзывах об этих новых картинках они, вопреки даже своему „хорошему тону", доходили до несправедливости, до преувеличений, говорили, например, что кроме пьяных мужиков, полуштофов и лаптей, да еще гробов в придачу, нынешние молодые художники ничего не видят и не способны подняться над окружающей их грязью. Где же красота? Где пластика? Они не только не покупали этих картин, но даже совсем перестали бывать на выставках. Приходилось бедным художникам забесценок отдавать свои скромные и дорого стоящие себе труды. То портному за платье, то сапожнику за сапоги, то оставлять за долг квартирной хозяйке.

Охваченный таким холодом с главных сторон существования, этот юный расцвет русского искусства должен был совсем замерзнуть и погибнуть. Но нашлись богатые русские люди, которые пригрели и приютили эти молодые ростки и тем положили очень прочное основание русской школе: то были К. Т. Солдатенков и П. М. Третьяков, особенно П. М. Третьяков; он довел свое дело до грандиозных, беспримерных размеров и вынес один на своих плечах вопрос существования целой русской школы живописи. Колоссальный, необыкновенный подвиг!...

Искусство любит время и средства, а главное любовь к себе; молодой художник страстно жертвует всем для осуществления своей идеи; он не щадит своих сил и терпит всевозможные лишения, отдаваясь картине.

Это самозабвение производит иногда чудеса, но оно не может длиться долго и пройти безнаказанно для авторов. Мало-помалу энергия ослабевает, последний приток ресурсов прекращается, и художник бывает вынужден работать по заказу, без порыва, без веры в дело, работать для денег... Многие художники удовлетворяются этой деятельностью и наживают даже состояние. Но есть люди с крепким характером. Они и во время исполнения заказов непрестанно думают о своем внутреннем совершенстве и каждую свободную минуту отдают своему истинному призванию.

В таком именно положении был Крамской, когда я познакомился с ним. Он давал уроки, рисовал портреты с фотографий, ретушировал большой величины фотографические портреты, работал за гроши, но в то же время постоянно думал о саморазвитии в широком смысле. Он много читал по ночам, а в свободные минуты сочинял эскизы на свои излюбленные темы. Он обрабатывал в то время несколько эпизодов из „Майской ночи" Гоголя.

Благодаря своему живому, деятельному характеру, общительности и энергии Крамской имел большое влияние на всех товарищей, очутившихся теперь вдруг в очень трудных обстоятельствах. При несомненной большой талантливости многие из молодых художников были люди робкие, бесхарактерные; они ничего кроме академии не знали, и их никто еще не знал, за исключением приятелей да натурщиков. Из теплых стен Академии они в продолжение многих лет ученья почти не выходили. Теперь, поселившись по разным дешевым конуркам вразброд, они все чаще и чаще собирались у Крамского и сообща обдумывали свою дальнейшую судьбу.

После долгих измышлений они пришли к заключению,

что необходимо устроить, с разрешения правительства, артель художников, нечто вроде художественной фирмы, мастерской и конторы, принимающей заказы с улицы, с вывеской и утвержденным уставом. Они наняли большую квартиру в Семнадцатой линии Васильевского острова и переехали (большая часть) туда жить вместе. И тут они сразу ожили, повеселели. Общий большой, светлый зал, удобные кабинеты каждому, свое хозяйство, которое вела жена Крамского,—все это их ободрило. Жить стало веселее, появились и кое-какие заказы. Общество—это сила. Теперь у них уже не скучные каморки, где не с кем слова сказать, и от скуки, неудобства и холода не знаешь куда уйти. Теперь они чувствовали себя еще свободней, чем в академических мастерских, крепче ощущали свою связь и бескорыстно влияли друг на друга.

Но не успели они оправиться и вздохнуть свободно, как их постигло горе: заболел, и очень серьезно, чахоткой один из них, Песков; товарищи считали его самым талантливым в своей семье. Доктор нашел необходимым для Пескова ехать в Крым. Что было делать? (Что бы он делал в одиночку!) Но артель—сила; они собрали наскоро необходимую сумму и отправили его на юг. А для поддержания его там сейчас же устроили художественную лотерею. Каждый артельщик-товарищ обязался сделать что-нибудь в пользу Пескова, и вскоре зал их—общая мастерская—украсился прекрасной выставкой из пятнадцати вещиц. Тут были акварели, рисунки сепией, масляные картинки и головки. С великими хлопотами, по своим знакомым, они роздали билеты и выручили за всю коллекцию триста рублей. В то время и это были деньги, искусство не было у нас избаловано ценами.

Одна картинка Крамского стоила больше. Она представляла сценку из малороссийского быта. На баштане, перед куренем, бакчевник делает мальчику коня из лозины; мальчишка, впившись глазами, ждет с нетерпением, а братишка его, поменьше, уже скачет вдали, по меже, на таком же иноходце. Картинка была исполнена очень строго, с натуры.

Вырученные деньги были посланы Пескову. Но он, к общему горю товарищей, не вернулся из Крыма и не выздоровел там. По смерти его присланы были в артель его эскизы, очень талантливые жанры. Особенно памятны мне: „Вагон третьего класса ночью“: мужики, рабочие завалили его весь своими неуклюжими телами и неизящными костюмами; но у Пескова это вышло необыкновенно живописно при тусклом свете фонарей. Другой эскиз представлял

„Пирушку офицеров на квартире“, где-то в Западном крае, о чем легко догадаться по еврею у порога, подобострастно докладывающему что-то лихому гусару с гитарой, в одной рубашке. В картинке, живописно скомпанованной, было много жизни и типов. В Крыму Песков написал собственный портрет. Это был меланхолический блондин, несколько напоминавший Карла Брюллова.

Крамской и его товарищи, кроме множества забот, имели неприятности с разных сторон. Особенно раздражало Крамского непонимание их поступка академией.

— Ну, что взяли?—говорили им многие откровенно. — Ведь вы теперь были бы в Италии, на казенный счет; совершенствовались бы там на образцах!

Что было отвечать этим добрым людям? Злые находили поступок этих самобытников-художников хитрой уверткой.

— Они знали,—говорили эти практики,—что медаль-то ведь одна, большая золотая. Вот Крамской и замутил, чтобы она никому не досталась, а ему-то ее как своих ушей не увидать бы! Ведь их было четырнадцать человек, да все какие силачи! Шустов или Песков—вот кто получил бы...

Несмотря и на другие многие невзгоды, Крамской был всегда приветлив, весел и деятелен. С сигаркой во рту он работал не покладая рук. Часто вовлекался в горячие споры с товарищами, „все о матерьях важных“, и в то же время находил досуг для молодых учеников, в том числе и для меня, к которым относился всегда очень серьезно и внимательно. Надо сказать, что ведь эта практика была вся— gratis. Ученики, испытав разницу его преподавания и академического, пробили к нему торную дорожку.

IV. Учитель

— А ну, что принесли?—сказал приветливо и весело Иван Николаевич, увидев меня, вошедшего с небольшой папкой подмышкой.

У него в это время сидел кто-то из посторонних, и мне совестно стало развертывать и показывать свою домашнюю вольную работу.

— Покажите-ка.

Я вынул головку старушки, написанную на маленьком картончике.

— Как! Это вы сами?—сказал он серьезно.—Да это превосходно! Это лучше всех ваших академических работ.

. . . .

— Отчего же, Иван Николаевич, вы находите, что это

лучше моих академических рисунков?—обратился я к Крамскому.

— Оттого, что это более тонко обработано, тут больше любви к делу; вы старались от души передать, что видели, увлекались бессознательно многими тонкостями натуры, и вышло удивительно верно и интересно. Делали, как видели, и вышло оригинально. Тут нет ни сочных планчиков, ни академической условной подкладки, избитых колеров; а как верно уходит эта световая щека, сколько тела чувствуется в виске, на лбу, в мелких складках! А потом глаза,— в Академии так не рисуют их и не считают нужным так их заканчивать,—очень серьезно и строго обработаны глаза. Краски тоже, все это просто у вас, а близко, очень близко к натуре. В академических ваших работах вы впадаете уже в общий шаблонный прием условных бликов и ловких штрихов, которых, я уверен, вы в натуре, на гипсе, не видите... Вот вам и школы, и академии,—продолжал он, как бы размышляя.—А искусство живет и развивается как-то само, в стороне. Дай бог вам не испортиться в Академии. За академические премудрости почти всегда платятся своей личностью, индивидуальностью художника. Сколько уже людей, и каких даровитых, сделалось пошлыми рутинерами. Извольте-ка протянуть десять—двенадцать лет и все под одними и теми же фальшивыми взглядами на дело! Что от вас останется! Ведь что обиднее всего, что художника-то и убивает в ученике академия и делает его ремесленником!..—сказал он со злобной горечью.—Нет, работайте-ка вы почаще сами, дома, у себя, да приносите показать; право, интересно даже посмотреть: что-то есть живое, новое.

Хотя я был очень поднят и польщен такой похвалой Крамского, но я не совсем понимал те достоинства, о которых он так горячо говорил; я их совсем не ценил и не обращал на них внимания. Напротив, меня тогда сводили с ума некоторые работы даровитых учеников, их ловкие удары теней, их сильные, красивые блики. „Господи, какая прелесть!—говорил я про себя с завистью.—Как у них все блестит, серебрится, живет!.. Я так не могу, не вижу этого в натуре. У меня все выходит как-то просто, скучно, хотя, кажется, и верно“. Ученики говорят: сухо. Я только недавно стал понимать слово „сушь“. Пробовал я подражать их манере—не могу, не выдержу,—все тянет кончать больше; а кончишь—засушишь опять. „Должно быть, я—бездарность“,—думал я иногда и глубоко страдал.

— А что нынче в академии задано?—спросил опять Крамской.

— „Потоп“.

— Батюшки, как это ново! Ну, что же, вы подаете эскиз?

— Да, я над ним теперь работаю.

— Принесите после экзамена. Посмотрим, что вы из этого сделаете.

Эскиз „Потоп“ я сочинял уже две недели на небольшой папке масляными красками. Бессознательно для себя я был тогда под сильным впечатлением „Помпеи“ Брюллова. Мой эскиз выходил явным подражанием этой картине, но я этого не замечал. На первом плане люди, звери и гады громоздились у меня на небольшом остатке земли, в трагиклассических позах. Светлый язык молнии шел через все небо до убитой и корчащейся женщины в середине картины. Старики, дети, женщины группировались и блестели от молнии. Я уже с тайным волнением думал, что произвел нечто небывалое. Что-то он скажет теперь! Он меня уже порядочно избаловал похвалами.

На экзамене мне поставили номер девятнадцать. „Что они понимают?“—подумал я с презрением. Но я был неприятно удивлен равнодушием товарищей к моему шедевру. „Уж не из зависти ли?—мелькало у меня в душе.—Ну, это ничего: главное, что он скажет!“

Приношу.

— Как, и это вы?—сказал он, понизив голос, и с лица его вмиг сошло веселое выражение, он нахмурил брови.— Вот, признаюсь, не ожидал... Да ведь это „Последний день Помпеи“... Странно!.. Вот оно как... Да-с. Тут я ничего не могу сказать. Нет, это не то. Не так...

Я тут только впервые, казалось, увидел свой эскиз. Боже мой, какая мерзость! И как это я думал, что это эффектно, сильно! Особенно этот язык молнии и эта женщина в центре – вот гадость-то!..

А он продолжал:

— Ведь это не производит никакого впечатления, несмотря на все эти громы, молнии и прочие ужасы. Все это составлено из виденных вами картин, из общих, избитых мест. Эта пирамидальная группировка, эти движения рук и ног для линий, чтобы компановались, и, наконец, эти искусственные пятна света и теней—все это рассчитано и весьма плохо рассчитано. Как все это избито! Как намозолила глаза эта рутинная пошлость! Нет, уж вы этот п ием бросьте.—Лицо его приняло глубоко серьезное выражение, и он продолжал почти таинственным голосом:—Пробовали ли вы вообразить себе действительно какую-нибудь истори-

ческую сцену? Закрыть глаза, углубиться в нее совсем и представить ее в воображении совсем как живую перед вашими глазами? Вот, собственно, что следует делать художнику, чтобы воспроизвести что-нибудь историческое. Попробуйте, войдите, погрузитесь весь в ваш сюжет и тогда ловите, что вам представляется, и переносите на бумагу, холст, все равно. Вы схватите сначала общий тон, настроение сцены, потом начнете различать главные действующие лица, может быть, неясно сначала; но, наконец, мало-помалу начнете себе представлять все яснее и яснее и всю картину вашу. Уж, разумеется, вы не подумаете тогда искусственно группировать сцену непременно в пирамиду, располагать пятна света эффектно, по-вашему, то есть пошло и избито до тошноты. Свет и тени явятся у вас сами, совсем новые, неожиданные, оригинальные. Главные герои картины не будут театрально рисоваться на самом первом плане и под самым сильным лучом света, а может быть, как бывает в натуре, покажутся на втором плане, в полутоне... Может быть, впечатление картины от того только усилится.

Сначала я был убит, уничтожен, но мало-помалу этот новый взгляд на композицию и совсем другой способ воспроизведения меня очень поразил, и мне захотелось поскорей попробовать что-нибудь начать по-новому, из воображения. „Должно быть, очень интересно,—думал я,—вот оно, настоящее-то отношение к делу!"

— Знаете ли, на эту самую тему „Потоп" есть картон Бруни,—продолжал Крамской.—У него взято всего три фигуры: старик с детьми, должно быть; они спокойно, молча сидят на остатке скалы; видно, что голодные, отупелые— ждут своей участи. Кругом вода. Совсем ровная, простая, но страшная даль. Вот и все. Это был картон углем, без красок и производил ужасное впечатление. Оттого, что была душа положена; это был, я думаю, плод воображения... Для эскизов очень полезно смотреть композиции Доре. Видели вы, например, его иллюстрации к поэме Данте „Ад"?

— Нет, не знаю.

— А-а, посмотрите, спросите в академической библиотеке „Божественную комедию" Данте, иллюстрированную Доре. Вот где фантазия! Вот воображение-то. Его долго рассматривать нельзя — ни рисунка, ни форм; но какие страшные, впечатлительные фоны, ситуации! Какие неожиданные чудовищные формы!..

Он задумался.

. . . .

Часто, увлекаясь какою-нибудь случайностью, Крамской рассказывал мне много интересного и важного. Однажды он так живо, увлекательно и образно рассказал мне теорию Дарвина о происхождении видов, что потом, впоследствии, когда я читал оригинал, он мне показался менее увлекателен, чем живой рассказ Крамского.

Не всегда, конечно, он был свободен для рассказов, обыкновенно вечерами он рисовал черным соусом чей-нибудь портрет. В это время София Николаевна, жена его, часто читала что-нибудь вслух. В скором времени большой щит, перегораживавший всю его комнату, наполнился портретами его товарищей-художников и других знакомых. Впоследствии он раздарил их оригиналам. Они были удивительно похожи, живо схвачены и очень серьезно нарисованы.

С этих пор я уже каждый свой эскиз и рисунок носил к Крамскому и по поводу каждой вещи получал от его разъяснений громадную пользу.

„Как он много читал, как много знает!"—думал я; мне все осязательнее становилось мое собственное невежество, и я впадал в жалкое настроение... Я пошел к Крамскому в его кабинет и там очень серьезно, как умел, изложил перед ним свое намерение года на три, на четыре совсем почти оставить искусство и заняться исключительно научным образованием.

Он серьезно удивился, серьезно обрадовался и сказал очень серьезно:

— Если вы хотите служить обществу, вы должны знать и понимать его во всех его интересах, во всех его проявлениях, а для этого вы должны быть самым образованным человеком. Ведь художник есть критик общественных явлений: какую бы картину он ни представил, в ней ясно отразится его миросозерцание, его симпатии, антипатии и, главное, та неуловимая идея, которая будет освещать его картину. Без этого света художник ничтожен, он будет писать, пожалуй, даже прекрасные картины, вроде тех, какие присылает нам Худяков из Рима „Игра в кегли", например, которая теперь выставлена; написана она хорошо, нарисована тоже недурно; но ведь это скука; это художественный идиотизм, художественный хлам, который забывается на другой день и проходит бесследно для общества. А сколько труда! Сколько стоил обществу этот художник! Его послали за границу, в него верили, ждали от него же чего-нибудь, делая затраты. И сколько таких непроизводительных затрат! А все оттого, что не дают должного развития художникам и не обращают внимания на их духовную сторону... Не

в том еще дело, чтобы написать ту или другую сцену из истории или из действительной жизни. Она будет простой фотографией с натуры, этюдом, если не будет освещена философским мировоззрением автора и не будет носить глубокого смысла жизни, в какой бы форме это ни проявилось. Почитайте-ка Гете, Шиллера, Шекспира, Сервантеса, Гоголя. Их искусство неразрывно связано с глубочайшими идеями человечества. Надеюсь, вы понимаете меня?—спросил он.

— О, совершенно понимаю!—ответил я.

— И в живописи то же,—продолжал он с увлечением.—Рафаэль, например, вовсе не тем велик, что писал лучше всех; кто был за границей, говорят, что многие вещи Караваджо по форме неизмеримо выше Рафаэля; но картины Рафаэля освещаются высшим проявлением духовной жизни человека, божественными идеями. В „Сикстинской мадонне“ он выразил, наконец, идеал всего католического мира. Оттого-то и слава его разошлась на весь мир. Да, мир верен себе; он благоговеет только перед вечными идеями человечества, не забывает их и интересуется глубоко только ими. И Рафаэль не чудом взялся: он был в близких отношениях со всем тогдашним ученым миром Италии. А надобно знать, что была тогда Италия в интеллектуальном отношении!.. Да, вы совершенно правы, что задумались серьезно над этим вопросом. Настоящему художнику необходимо колоссальное развитие, если он сознает свой долг—быть достойным своего призвания. Я не скажу: быть руководителем общества, это слишком, а быть хотя бы выразителем важных сторон его жизни. И для этого нужна гигантская работа над собой, необходим титанический труд изучения, без этого ничего не будет... Особенно теперь нужно художнику образование. Русскому пора, наконец, становиться на собственные ноги в искусстве, пора бросить эти иностранные пеленки; слава богу, у нас уже борода отросла, а мы все еще на итальянских помочах ходим. Пора подумать о создании своей, русской школы, национального искусства!.. Что, вы согласны с этим?

— Еще бы, конечно!—сказал я, хотя должен признаться; что в то время я еще любил свое искусство без разбору и национальной потребности в себе еще не ощущал.

— Да, науки только и освобождают от рабства,—продолжал он,—недаром и в евангелии сказано: „И познаете истину, и истина сделает вас свободными“. Я считаю, что теперь наше искусство пребывает в рабстве у Академии; а она есть сама раба западного искусства. Наша задача на-

стоящего времени—задача русских художников—освободиться от этого рабства, для этого мы должны вооружиться всесторонним саморазвитием. Да академия-то и состоит теперь (дело было в 1865 году) больше из инвалидов: Пименов умер, Марков устарел, Басин почти слепой. Самый интеллигентный человек теперь там Бруни. Но и по телу, и по духу это итальянец до мозга костей...

Я был уже заинтересован Бруни благодаря своему презренному „Потопу". Но Бруни был ректор Академии, очень важный генерал. В классах появлялся редко, к ученикам не подходил и только величественно проходил над амфитеатром натурного класса. Однако случай мне представился. Был задан эскиз: „Товия мажет глаза ослепшему отцу своему". Как особую милость и мне в числе немногих учеников объявили, что я могу в такие-то часы побывать у ректора Ф. А. Бруни и выслушать от него указания по поводу эскиза.

Со страхом и трепетом поднялся я по великолепной лестнице в его ректорскую квартиру. Принял он меня милостиво, ласково; эскиз осмотрел внимательно, не торопясь.

— Что касается этого,—он указал многозначительно на свой лоб,—у вас есть; но вы некрасиво и слабо компануете. Я вам советую: вырежьте из бумаги фигурки вашего эскиза и попробуйте передвигать их на бумаге одна к другой, дальше, ближе, выше, ниже, и когда группировка станет красива, обведите карандашом и вырисовывайте потом. Вам необходимо заняться таким образом композицией.

Это был хороший практический совет старой школы, но мне он не понравился: я даже смеялся в душе над этой механикой. „Какое сравнение с теорией т о г о!—подумал я, вздохнув свободно на улице.—Разве живая сцена в жизни так подтасовывается? Тут всякая случайность красива. Нет, жизнь, жизнь ловить! Воображение развивать. Вот что надо... А это—что-то вырезывать да передвигать... Воображаю, как он расхохочется!.."

Впоследствии мне еще раз довелось выслушать совет Бруни, когда я уже конкурировал на малую золотую медаль. В академической мастерской конкурента я должен был писать картину: „Диоген разбивает чашу, когда увидел мальчика, пьющего из ручья воду руками".

— У вас много жанру,—сказал Бруни недовольно, рассматривая мой эскиз,—это совсем живые, обыкновенные кусты, что на Петровском растут. Камни тоже—это все лишнее и мешает фигурам. Для картинки жанра это недурно, но для исторической сцены это никуда не годится. Вы схо-

дите в Эрмитаж, выберите там какой-нибудь пейзаж Н. Пуссена и скопируйте себе из него часть, подходящую к вашей картине. В исторической картине и пейзаж должен быть историческим.

Его красивое лицо, осененное прекрасными седыми волосами, приняло глубокомысленное выражение.

— Художник должен быть поэтом, и поэтом классическим,—произнес он, почти декламируя.

Но в почерневших холстах Пуссена я ничего для себя не нашел; пейзажи те показались мне такими выдуманными, вычурными, невероятными...

V. Клуб художников

С основания артели художников Крамской был старшиною артели и вел все ее дела.

Заказные работы артельщиков по своей добросовестности и художественности возымели большой успех у заказчиков, и в артель поступало много заказов.

Все дела велись добросовестно, аккуратно, без всякой художнической распущенности или небрежности. Заказы исполнялись так, что на академических выставках того времени группа работ артельщиков—заказные образа и портреты—занимала самое почетное место.

Справедливость требует сказать, что Крамской был центром артели и имел на нее громадное влияние просто даже личным примером. Его безукоризненная добросовестность к заказным работам удивляла всех. На каждый заказ, взятый на свою долю из артели, Крамской смотрел как на свое личное художественное создание и отдавался ему весь. На моих глазах делался им запрестольный образ бога-отца для петрозаводской церкви. Он работал над этой картиной очень серьезно и долго. Много делал к ней этюдов: „Зевс"— Отриколи, „Юпитер Олимпийский", „Видение Иезекииля" Рафаэля—все это было им штудировано и висело в рисунках по стенам мастерской кругом него. На улице он не пропускал ни одного интересного старика, чтобы не завлечь его в мастерскую для этюда какой-нибудь части лица для своего образа. Руки, ноги благородных форм не ускользали от его внимания, и владелец их волей-неволей позировал ему в данной позе.

— Ну, кто это оценит там, в Петрозаводске?—удивлялись товарищи.

И действительно, оценили ли его там? Цел ли этот образ бога Саваофа? Может быть, какой-нибудь богатый жерт-

вователь, увидев его потемневшим от сырости, велел уже подновить его на свой счет или переписать по своему вкусу...

Итак, даже на посмертной выставке работ Крамского „Бога-отца“ не было в снимках, точно этой картины и на свете нет. А каких усилий, лишений стоила она художнику и как строг и серьезен был этот бог с простертыми вперед руками!..

Однако, работая так серьезно над заказами, Крамской не забывал и всех своих текущих дел—давал уроки, рисовал портреты, не отказывал в советах ученикам и ученицам, которые немало отвлекали его от работ. И при такой кипучей деятельности он был бодр, весел, всегда находил досуг и искал, казалось, еще более видной, более широкой деятельности. Он перечитывал почти все журналы, где не пропускал ни одного выдающегося факта общественной жизни и на все горячо откликался.

Всего больнее отзывалась в его сердце захудалость, забитость родного искусства, беспомощного, слабого, как грудной ребенок. Видел он, как много молодых, даровитых сил гибло на его глазах, как забесценок сбывались лучшие перлы новой, нарождающейся школы. Видел, как мало-помалу забывается их законный академический протест и отходит в область предания в разных нелепых вариантах. Академия же попрежнему процветает, уничтожив совсем отдел жанристов, изгнавши тем окончательно современное народное искусство из своих стен. Он мучился, страдал, боялся быть забытым, искал новых путей для подъема русского искусства, нового выхода для своих заветных идей. И нашел.

Он додумался до необходимости создать клуб художников.

Клуб этот, по его мысли, должен был взять под свое попечение всю русскую художественную жизнь и направить ее на настоящую национальную дорогу, помочь ей в развитии самобытности, очистить от рутины и от иностранных поверхностных влияний, устарелых традиций.

Ядро клуба должны были составить работающие художники—действительные члены. Членами-соревнователями, гостями могли быть наши меценаты и все, кому дорого русское искусство. Художники устраивали бы здесь свои выставки, посылали бы их в провинциальные центры. Производили бы здесь продажи, лотереи, прием заказов и все художественные операции. Кроме своих дел, они должны были заботиться о молодых, начинающих художниках, талантливых учениках, стоящих попечений клуба.

Предполагалось также устроить в помещении клуба свою художественную школу на совсем новых, рациональных основаниях. Художники-члены должны были поддерживать учеников материально и морально, им доставлять средства к окончанию художественного развития, направлять его рационально, смотря по личным способностям субъекта, и посылать их на заграничные выставки и путешествия на определенные сроки (долгое пребывание за границей признавалось вредным), доставлять молодым художникам помещения и снабжать их необходимыми материалами для окончания своих картин и т. д. Все это должны были ведать и наблюдать избранные старшины клуба под строгим контролем действительных членов.

Проект этот по своей широте и новизне не мог не увлечь всех, кому Крамской сообщал его. . На собраниях учредителей стали появляться новые лица; нашлись между ними талантливые ораторы. Это было по преимуществу время наших ораторов. Каждому талантливому оратору хотелось блеснуть красноречием, прибавить что-нибудь новое, свое к этой грандиозной идее клуба Крамского.

— Зачем же такая замкнутость, узкость?—восклицали некоторые пылкие, талантливые ораторы.—Только одни пластические искусства! Надобно делать—так делать... чтобы учреждение это не было каким-то специальным, замкнутым кружком, надобно, чтобы вся русская интеллектуальная жизнь, как в одном фокусе, сосредоточивалась бы в клубе и имела развивающее и освежающее влияние на всех деятелей всевозможных отраслей знаний и искусств; и таким разносторонним образом, по всем направлениям, дело шло бы к общему совершенству и единству. А то ведь мы совсем друг друга не знаем, друг друга не понимаем!

Новые ораторы пришлись по вкусу большинству учредителей и возымели такой успех, что Крамской вскоре очутился в оппозиции и почти в одиночестве отстаивал свою идею специально художнического клуба. Сделавшись, наконец, гласом вопиющего в пустыне, он должен был устраниться.

— Нет, дело клуба погибло теперь навсегда,—говорил он, разбитый, с сильной горечью,—я знаю теперь, чем кончится эта их широкая идея. Они кончат самым обыкновенным, бесцельным, пошлым клубом. Будут пробавляться куплетцами, сценками, картами и скоро расползутся, растают, не связанные никаким существенным интересом. А жаль! Ах, как жаль!.. Такой чудесный случай испорчен.

Клуб художников образовался без него и считался некоторое время лучшим клубом Петербурга; говорят, бывало там иногда весело; для русского художества он прошел бесследно. Крамской не бывал там совсем.

VI. Артель

Утешением Крамскому была теперь артель, дружный кружок товарищей. Дела их шли все лучше и лучше. Появились некоторые средства и довольство.

Квартира на Семнадцатой линии Васильевского острова оказалась уже мала и не центральна; они перешли на угол Вознесенского проспекта и Адмиралтейской площади. Эта квартира была еще просторнее. Тут были две большие залы; окна огромные и кабинеты, мастерские, очень просторные и удобные. Заказов валило к ним теперь так много, что Крамской сильно побаивался, чтобы исполнители не стали „валять“ их. Понадобились помощники; кроме того, заказы раздавались знакомым художникам и выдающимся ученикам академии, которые все хорошо знали ход в артель.

Теперь уже многие члены летом уезжали на свои далекие родины и привозили к осени прекрасные, свежие этюды, а иногда и целые картинки из народного быта. Что это бывал за всеобщий праздник! В артель, как на выставку, шли бесчисленные посетители, все больше молодые художники и любители смотреть новинки.

Точно что-то живое, милое, дорогое привезли и поставили перед глазами! После душного копчения летом в Петербурге не хотелось оторваться от этого освежающего, чистого воздуха живой природы. Как свежа и зелена трава! Какие симпатичные тонкие березки! А эта светлоглазая северная девочка в синем крашенинном сарафане с белыми крапинками! Она стоит у свежей могилки своих родственников и смотрит вдаль. Кругом простые группы крестьян на могилах своих предков... Эту А. И. Корзухин привез. А вот картина А. И. Морозова. Солнечное теплое утро в уездном городе; на церковной паперти ничего не слышно за гулом колоколов; все голуби разлетелись с колокольни Из церкви выходит праздничная благообразная толпа в хорошем настроении; иные с любовью охраняют детей от давки, оделяют нищих и возвращаются к своим житейским интересам. Сколько солнца, света во всей картинке! Как все это ново, оригинально, по пропорциям! Высокая паперть, зеленое, молодое пахучее дерево; все это живо, весело, как в натуре...

Я бы никогда не кончил, описывая картины русской школы этого периода, так они симпатичны и натуральны!..

В то же время зимой у многих артельщиков были затеяны большие исторические картины. Шустов начал митрополита Филиппа, когда к нему в монастырскую тюрьму Басманов привез голову его племянника. Шустов считался у товарищей большим талантом, от него ждали многого. Это был необыкновенно красивый брюнет с очень выразительными черными глазами и гениально высоким и широким лбом. Нельзя было придумать более идеальной наружности художника. К несчастью, бурной артистической молодостью он расстроил свое здоровье, заболел психически и вскоре умер, оставив молодую жену.

Иногда артельщики селились на лето целой компанией в деревне, устраивали себе мастерскую из большого овина или амбара и работали здесь все лето. В такой мастерской была сделана лучшая вещь Дмитриева-Оренбургского „Утопленник в деревне“. Становой записывает протокол на спине крестьянина. Кругом совсем живые люди, крестьяне, необыкновенно хорошо написанные и нарисованные. Фон картины—берег реки и самая простая русская плоская даль.

Товарищи не стеснялись замечаниями, относились друг к другу очень строго и серьезно, без всяких галантерейностей, умалчиваний, льстивостей и ехидства. Громко, весело каждый высказывал свою мысль и хохотал от чистого сердца над недостатками картины, чья бы она ни была.

Это было хорошее, веселое время, живое! „На миру и смерть красна“,—говорит старая русская пословица; и жизнь эта была вся на миру; правда, на своем, на маленьком, но она была открыта и лилась свободно, деятельно.

Не было у них мелкой замкнутости. Каждый чувствовал себя в кругу самых близких, доброжелательных, честных людей. Каждый артельщик работал откровенно, отдавая себя на суд всем товарищам и знакомым. В этом почерпал он силу, узнавал недостатки и рос нравственно. В этом общежитии выигрывалась масса времени, так бесполезно растрачиваемого жизнью в одиночку. Что мог иметь каждый из этих бедных художников один, сам по себе? Какую-нибудь затхлую, плохо меблированную комнату с озлобленной на весь мир хозяйкой, скверный обед в кухмистерской, разводитель катаров желудка, желчного настроения и ненависти ко всему. Что мог произвести в такой обстановке бедный художник? А здесь, в артели, соединившись в одну семью, эти самые люди жили в наилучших условиях света, тепла и образовательных пособий. Они почти

ни в чем не нуждались для искусства, разве только в свободном времени.

Не было у них, правда, богатых ваз. Мебель была буковая, гнутая, шторы коленкоровые, картины свои висели без рам. Трудно было питаться этой внешностью вкусу художника, да вкус считался последним делом в эту эпоху. Подъем духа русского так был силен в это время, что на весь этот изящный хлам смотрели с презрением; жили другими, высшими, духовными сторонами жизни и стремились служить им. Русская интеллигенция находилась еще под сильным влиянием Гоголя и клеймила беспощадно все уродства нашей гадкой действительности.

Картины той эпохи заставляли зрителя краснеть, содрогаться и построже вглядываться в себя. Не угодно ли любоваться картиной Корзухина: пьяный отец вваливается в свою семью в бесчувственном состоянии. Дети и жена в паническом ужасе. Этот сумасшедший станет бить их по чем попало и чем попало. Ему ненавистен его собственный род! До чего одичал этот варвар! Что это за бессмысленное животное! Говорят, что „Неравный брак“ Пукирева испортил много крови не одному старому генералу, а Н. И. Костомаров, увидав картину, взял назад свое намерение жениться на молодой особе... Памятна также всем картина Якоби „Привал арестантов“.

. . . .

Но в обществе действительно было много жизни, энергии и веры в добро. Почти в каждой гостиной шел дым коромыслом от самых громких споров по вопиющим вопросам жизни.

И здесь, в общей зале—мастерской художников, кипели такие же оживленные толки и споры по поводу всевозможных общественных явлений. Прочитывались запоем новые статьи: „Эстетические отношения искусства к действительности“ Чернышевского, „Разрушение эстетики“ Писарева, „Искусство“ Прудона, „Пушкин и Белинский“, „Кисейная барышня“ Писарева, „Образование человеческого характера“ Овена, Бокль, Дрепер, Фохт, Молешотт, Бюхнер и многое другое.

— А вот что „дока“ скажет?—говорили товарищи, остановившись в разгаре спора при виде входящего Крамского.

„Дока“ только что вернулся с какого-нибудь урока, сеанса или другого дела; видно по лицу, что в голове его большой запас свежих, животрепещущих идей и новостей; глаза возбужденно блестят, и вскоре уже страстно звучит

его голос по поводу совсем нового, еще никем из них не слыханного вопроса, такого интересного, что о предыдущем споре и думать забыли. И так на целые полчаса завладевает он общим вниманием. Наконец, усталый, он берет газету и бросается на венский стул, протянув ноги на другой; он бывал изящен тогда в естественной грации усталого человека. В то время он был очень худ телом. Один из моих товарищей по академии, видевший его в общей бане, был поражен его худобой—кожа да кости. А какая была энергия.

И красоту артель ценила и очень ею увлекалась. Однажды утром, в воскресенье, я пришел к Крамскому; только что он стал было объяснять мне что-то по поводу моей работы, как раздался сильный звонок; из подъехавших троек-саней в дом ввалилась ватага артельщиков-художников с холодом мороза на шубах; они ввели в зал красавицу. Я просто остолбенел от этого дивного лица, роста и всех пропорций тела черноглазой брюнетки... В общей суматохе быстро загремели стулья, задвигались мольберты, и живо общий зал превратился в этюдный класс. Красавицу посадили на возвышение, в кресло незатейливой архитектуры. Кругом везде мольберты и художники с палитрами. Я не помню, сколько сидело художников,—где тут помнить что-нибудь при виде такой очаровательной красоты! Я забыл даже, что и я мог бы тут же где-нибудь присесть с бумагой и карандашом... Голос Крамского заставил меня очнуться.

— Однакоже и на вас как сильно действует красота!— сказал он, назвав меня по имени.

Я так сконфузился, что хотел было уйти, но что-то удержало меня здесь. Оправившись, я стал глазеть из-за спин художников: Журавлев увеличил ей глаза, сузил нос, лицо ее смуглое подбелил, вышло не то и хуже, несмотря на явное желание приукрасить. Ну, можно ли ее приукрашать? У М. выходило этюдно, без жизни и цветисто; в натуре такая матовость. У Шустова красиво и очень похоже, только эскизно, не нарисовано. Наконец я добрался и до Крамского. Вот это так! Это она! Он не побоялся верной пропорции глаз с лицом; у нее небольшие глаза, татарские, но сколько блеску! И конец носа с ноздрями шире междуглазья, так же как у нее, и какая прелесть! Вся эта теплота, очарование вышло только у него. Очень похоже... Но оригинал неисчерпаем! Засмеялась, что-то сказав Шустову. Какие ослепительные зубы! Как красиво растягиваются крупные пурпуровые губы и пригибается кон-

чик носа! Писали весело: шутили, острили и много курили. Все были возбуждены...

Наконец по четвергам в артели открыли вечера и для гостей, по рекомендации членов-артельщиков. Собиралось от сорока до пятидесяти человек и очень весело проводили время. Через всю залу ставился огромный стол, уставленный бумагой, красками, карандашами и всякими художественными принадлежностями. Желающий выбирал себе по вкусу материал и работал, что в голову приходило. В соседней зале на рояле кто-нибудь играл, пел. Иногда тут же вслух прочитывали серьезные статьи о выставках или об искусстве. Так, например, лекции Тэна об искусстве читались здесь переводчиком Чуйко еще до появления их в печати. Здесь же однажды Антокольский читал свой „Критический взгляд на современное искусство". После серьезных чтений и самых разнообразных рисований следовал очень скромный, но зато очень веселый ужин. После ужина иногда даже танцовали, если бывали дамы.

На этих вечерах 1869—1871 годов особенно выдавался своею талантливостью и необыкновенной живостью Ф. А. Васильев, ученик И. И. Шишкина. Это был здоровый юноша девятнадцати лет, и Крамской сравнивал его по таланту со сказочным богачом, не знающим счета своим сокровищам и щедро и безрассудно бросавшим их где попало. На вечерах за его спиной всегда стояла толпа, привлеченная его богатой фантазией. Из-под рук его выливались все новые прелестные мотивы, которые переделывались тут же на сто ладов к ужасу следивших за ним. Все это делалось им шутя, виртуозно, вперемежку с заразительным здоровым хохотом, которым он вербовал всю залу. Он живо хватался за всякое новое слово, жест, сейчас же воспроизводил, дополнял, характеризовал или комически декламировал... Нельзя никак было подумать, что дни этого живого коренастого весельчака были уже сочтены и что ему придется скоро кончать их безнадежным чахоточным страдальцем в Ялте. Васильев страстно привязался к Крамскому, дружил и переписывался с ним до самой смерти (в 1873 году).

. . . .

Но ничто не вечно под луною!.. А хорошее особенно скоро проходит... И в артели начались какие-то недоразумения. Сначала это были семейные нелады между женами артельщиков, кончившиеся выходом двух членов. Один из членов артели попал под особое покровительство

академии и имел в перспективе поездку за границу на казенный счет. Крамской нашел в этом поступке товарища нарушение их главного принципа: не пользоваться благодеяниями академии одному, так как решено было при выходе из академии держаться товарищества и не итти на академические приманки в розницу. Он подал товарищам письменное заявление и требовал, чтобы они высказались, как они смотрят на такой поступок. Товарищи ответили уклончиво, молчанием. Вследствие этого Крамской вышел из артели художников.

После его выхода артель как-то скоро потеряла свое значение и незаметно растаяла.

Незадолго до этого печального конца на один из артельных вечеров приехал Г. Г. Мясоедов из Москвы, где по его инициативе образовалось Товарищество передвижных художественных выставок. Он приехал с предложением петербургским художникам примкнуть к этому Товариществу.

VII. Товарищество

Лет за десять до возникновения в Москве мысли о передвижных выставках по России Крамской уже устроил однажды выставку в Нижнем-Новгороде. Он собрал здесь, что мог, и взял несколько известных картин из Академии и от разных собственников; он намерен был объехать с ними самые большие центры России.

В Нижнем эта выставка не имела никакого успеха. Туда съезжаются люди торговые: днем они заняты на ярмарке, а вечером выставка закрыта; да и вечером макарьевские дельцы развлекаются иначе. Это надо было предвидеть; Крамской ошибся, потерпел неудачу, но в передвижные выставки продолжал верить.

Когда Мясоедов явился с предложением от москвичей,— Перова, Прянишникова, Маковского, Саврасова и других,— Крамской сразу сделался самым горячим приверженцем этого дела. Потом лет десять он вел в Петербурге все дела Товарищества: в Москве первое время это было поручено В. Г. Перову.

В Петербурге примкнули к Товариществу многие выдающиеся русские художники, как, например, Ге, Шишкин, Максимов, Боголюбов и др.

Крамской снова ожил. Особенно как художник; в это время он создавал одну за другой свои лучшие картины и портреты. С этим временем работы его в Товариществе

соединяется лучшая пора его деятельности как художника, полный расцвет его сил.

В 1871 году первой картиной его на выставке появилась „Русалки“ из „Майской ночи“ Гоголя. Вот когда воплотилась идея художника, над которой он работал в 1863 году! Картину эту все знают.

Я попрошу читателя припомнить первый вечер моего знакомства с Крамским и разговор о Христе. Все время он не переставал, оказывается, думать об искушении Христа в пустыне, и года за три до первой выставки эта картина уже серьезно обрабатывалась им.

Был вылеплен, по обыкновению, из глины Христос, и на холсте фигура в натуральную величину писалась и переписывалась в свободные минуты от заказной, еще артельной работы. Весною 1873 года Крамской побывал в Крыму вместо Палестины, чтобы сделать этюды для своей пустыни, а на лето он, Шишкин и Савицкий поселились на даче близ Тулы. Здесь в промежутках он написал два портрета с Л. Н. Толстого, имение которого было поблизости. Один портрет публика хорошо знает и достаточно оценила, другой находится в семье Толстых. Но главной работой Крамского в это лето оставался все тот же „Христос в пустыне“. Здесь он начал его на новом, большого размера холсте и работал над ним постоянно и упорно. Он штудировал все мало-мальски подходящие лица, которые встречал в натуре, особенно одного молодого охотника-помещика, которого он написал потом с ружьем и в охотничьем костюме. К. А. Савицкий рассказывал мне, что, страдая в то время удушьем, он часто не мог спать по ночам, иногда до рассвета, и бывал невольным свидетелем того, как Крамской, едва забрезжит утро, в одном белье пробирается тихонько в туфлях к своему Христу и, забыв обо всем, работает до самого вечера, просто доупаду иногда.

Об этой превосходной картине много говорено и писано в свое время; но и много лет спустя, когда мне случалось бывать в наших отдельных университетских городах, где бывали передвижные выставки, везде от образованных людей я слышал о „Христе“ Крамского самые восторженные отзывы. У всех свежа в памяти эта сосредоточенная фигура Христа, осененная дрожащим светом зари. Кругом холодные, сухие камни. Далее целые громады таких же немых бесплодных твердынь... О лице его также очень много говорили и говорят.

Картины Крамского памятны всем. В силу сложившихся обстоятельств он написал их не много. На скамейке старого

парка дама, освещенная луной, где-то на юге. „Неизвестная“ в коляске, так заинтриговавшая всех; всем хотелось узнать, кто такая эта неизвестная. И, наконец, последняя его картина — „Неутешное горе“. Такое глубокое, потрясающее впечатление произвела на всех эта картина! Странно, казалось даже, что это не картина, а реальная действительность. Эту даму жалко было, как живого человека.

Все картины Крамского так оригинальны, так серьезно выдержаны и самобытны, что нет возможности приурочить их к какому-нибудь жанру, они остаются сами по себе, это свой вклад в искусство.

Но главный и самый большой труд его — это портреты, портреты, портреты. Много он их написал, и как серьезно, с какой выдержкой! Это ужасный, убийственный труд! Могу сказать это по некоторому собственному опыту. Нет тяжелее труда, как заказные портреты! И сколько бы художник ни положил усилий, какого бы сходства он ни добился, портретом никогда не будут довольны вполне. Непременно найдутся смелые, откровенные и умные люди, которые громче всех скажут, при всей честной компании, что портрет никуда не годится. И этот последний громовой приговор так и останется у всех в памяти и будет казаться самым верным. Все прочие любезные разговоры и комплименты художнику велись, конечно, для приличия, для хорошего тона, а один Иван Петрович сказал сущую правду... В бытность мою в Париже видел четыре посмертные выставки: Прюдона, Пильса, Шантреля и Коро, все знаменитых, прославленных художников; выставки эти произвели там сенсацию, им пелись дифирамбы на все лады. Но справедливость требует сказать, что ни одна из них, даже самая большая — Коро, не составила бы и трети выставки Крамского. Нельзя же не принять во внимание, что картины Коро далеко не так строго писаны и рисованы, как портреты Крамского. Да, это был беспримерный труженик! Трудился буквально до последнего момента жизни.

Теперь можно только бесконечно сожалеть, что ему не удалось выполнить самой задушевной своей идеи: „Радуйся, царь Иудейский“. Из его писем и из статей В. В. Стасова интересующиеся могут узнать, как глубоко и долго сидела в нем эта идея, как много он затратил на нее труда и средств.

Еще в 1874 году он задумал развернуть в широких размерах и показать обществу картину того, как бессмысленная, грубая, развратная толпа издевается над самыми высшими проявлениями человеческого духа: задетый за живое

проповедью самоотречения, животный мир наслаждается местью над беззащитным проповедником общего блага и забавляет этим свою отупелую совесть...

Идея эта так овладела художником вначале, что он бросил все дела, заказы, даже семью, детей, жену и весь отдался своей картине. В порыве своей первой творческой горячки он вообразил, что, уединившись куда-нибудь на один год с картиной, он в этот срок совершенно закончит ее; так, казалось ему, сидела она у него в голове, что только бери холст и переноси ее туда совсем готовую.

Обеспечив семью и ликвидировав свои текущие дела, уроки, заказы, Крамской уединился в Париж; побывав предварительно в Италии вместо Палестины, взял мастерскую и начал работать, свободный, счастливый, как художник, в первый раз в своей многотрудной, каторжной жизни...

Воображение сильно работало, дело закипело...

Но зорким, завистливым оком глядела на него ревнивая судьба; она устроила ему дома семейное несчастье, прервала его в самом разгаре первого вдохновения и потащила домой в Питер, где в то время не было еще ни одной мастерской. Оправившись кое-как от семейных невзгод, он решил устроить хоть какой-нибудь сарай, где можно было бы продолжать свою картину уже здесь. Свет не без добрых людей. В Павловском училище дали ему место в саду; он выстроил там кое-как бревенчатый барак и стал вновь работать. Но начались непогоды, ветер свистел сквозь бревна, наступили холода. Наступала и нужда, подсовывавшая опять свое: портреты. В бараке он сильно простудился и проболел некоторое время. До весны, до тепла он должен был совсем прекратить работу над картиной.

Но он думал о ней; еще усерднее работал над заказами, чтобы скопить на хорошую мастерскую для своей картины. Наконец и эта мечта осуществилась: в доме Елисеева, где он жил уже давно, ему выстроили мастерскую, прекрасную, удобную, с верхним светом; главным образом она была приспособлена для все той же его картины. Он думал серьезно только о ней и с нетерпением рвался работать. Несмотря на целые ручьи сырости по свежей штукатурке каменных стен, он переселился в новую мастерскую, пренебрегая всеми предосторожностями от сырости, топил и работал.

Но, видимо, эта сырость в связи с прошлой простудой в бараке и послужила основанием его роковой болезни и начала подтачивать неутомимую энергию этого крепыша. Он стал недомогать, но боролся, искал выхода. Доктора за-

претили ему оставаться летом в столице. Опять надо покидать картину, устроить что-нибудь за городом, на чистом воздухе, и работать там. Как было бы хорошо и зиму, и лето работать где-нибудь в тиши, в уединении, подальше от города, от заказных портретов. И эта мысль приводится в исполнение этим энергичным человеком. Благодаря успешной работе над портретами средства его теперь улучшились, он был уже человек весьма известный, он мог и занять без боязни...

Он покупает землю в живописной местности, на Сиверской станции, и устраивает там превосходную во всех отношениях мастерскую, особо от большого двухэтажного дома для семьи, чтобы не мешали работать. Не обошлось тут без долгов, без крупных промахов при постройке, без непроизводительных затрат непрактичного человека, обманов подрядчиков, строителей; но все, наконец, было побеждено. Огромное окно укрепили железными рельсами, пол был на одной плоскости с землею, чтобы можно было ставить натуру на воздухе, перед окном—стеклянною стеною и переносить ее прямо в картину. Дом просторный, веселый, кругом, на красивом холме, посажены разных пород деревья, аллеи убиты щебнем и замощены булыжником. Масса цветов рассыпается богатым ковром по куртинам... беседки, зонтики... Внизу, до живописной речки Оредеж, клумбы клубники и других ягод до самой собственной купальни. Все три десятины парка обнесены новой прочной оградой, оранжерея для сохранения цветов на зиму, службы, сараи, словом, полный помещичий дом с прекрасным шоссе к главному подъезду и со штатом слуг.

Картина давно уже стоит в наилучших условиях верхнего света: материалы все давно собраны; необходимые костюмы, оружие для воинов давно готовы; сам он говорил не раз, что ему над картиной три хороших месяца работы: она у него окончательно решена, только написать, а пишет он быстро. Но тут-то и начинается опять ирония злой старухи-судьбы.

Картины он не показывал никому, даже жена и дети не видели ее и не знали, что там, за линялой коленкоровой занавеской, за погнувшимся от времени железным прутом... Проходили годы, к картине он не прикасался... Летом он возился с ненужными пристройками на даче, зимой работал над заказными портретами, картина откладывалась к лету. Но и летом опять, имея досуг, он не думал, как прежде, стремиться к картине. Писал этюды со своих детей на воздухе, на солнце или какой-нибудь уголок дачи

с балкона, или букеты цветов, и так до самой зимы, если не случалось летом уезжать куда-нибудь на заказные портреты. Зимой опять портреты. Картину несколько зим он уже не перевозил в город. Мастерская на Сиверской отапливалась на случай его приезда. Иногда он вдруг собирался туда работать: жил там по нескольку дней совсем один. Но и в это время к картине он не притрагивался. Встретит какой-нибудь тип мужика, увлечется, напишет с него прекрасный этюд и опять в город, к генеральским портретам.

Отчего же он так охладел к своей картине, к своей лучшей идее, для которой десять лет он нес такие крупные затраты и терпел столько беспокойства? Неужели, сделавшись богатым человеком, собственником, он не мог уже с прежнею искренностью предаваться дерзким порывам вдохновенного художника? Неужели с переменой состояния происходит перемена мышления и ум, урегулированный рассудком и опытом жизни всесторонней, не может более увлекаться донкихотством юности? Не перестал ли он верить во влияние искусства на общество? Вероятно, ум, отягченный рефлексами и опутанный благоразумием, все более и более прикрепляется к земле; он уже не верит в молодые порывы, не верит вдохновению, да оно и не посещает его более.

VIII. Перемена

В кругу товарищей Крамской давно уже потерял обаяние: от дел давно устранился по нездоровью и по недосугу. Он становился несколько тяжел своим желанием импонировать. На собрания являлся самым последним; товарищескую выставку заставлял ждать вещей своих по целым неделям и более... Он уже ничего не говорил спроста. На общих собраниях его литературные, хорошего слога речи всех утомляли, наводили скуку и вызывали уже резкую оппозицию, производя в больном вредное для него раздражение. Да, он был уже сильно болен аневризмом; иногда голос его обрывался и он схватывался за грудь, лицо темнело, и он обессиленный сваливался осторожно и неуклюже, боясь разбиться, на персидскую оттоманку.

Мало-помалу под влиянием болезненной раздражительности Крамской задумал было летом 1886 года выходить из Товарищества.

Но осенью съехавшиеся товарищи, услыхав эту печальную новость, спохватились, умилостивили его, и остаток своих

дней он провел в более теплых и дружеских отношениях со всеми.

. . . .

Собрания все делались в его мастерской. Трогательно было видеть умиротворявшейся эту несокрушимую энергию. Голос его был слаб, глаза светились кротким любовным светом. Теперь он любил всех и прощался в душе со всеми; он хорошо знал, что дни его уже сочтены...

. . . .

Но бодро и весело чувствовал он себя в последнее утро. Безумолку вел оживленный разговор с доктором Раухфусом, с которого писал портрет. И за этой интересной беседой незаметно и виртуозно вылепливалась характерная голова доктора. Но вот замечает доктор, что художник остановил свой взгляд на нем дольше обыкновенного, покачнулся и упал прямо на лежащую на полу перед ним палитру... Едва Раухфус успел подхватить его,—уже тело.

. . . .

Мир праху твоему, могучий человек, выбившийся из ничтожества и грязи захолустья...ты с гигантской энергией создаешь одну за другой две художественные ассоциации, опрокидываешь навсегда отжившие классические авторитеты и заставляешь уважать и признать национальное русское творчество. Достоин ты национального монумента, русский гражданин—художник.

И. Е. Репин. „Далекое близкое".
„Искусство", М.—Л. 1944, стр. 146-189.

ВЫСТАВКИ ПЕРЕДВИЖНИКОВ

В. В. СТАСОВ

ПЕРЕДВИЖНАЯ ВЫСТАВКА

(1871)

I

Самая большая художественная новость в настоящее время в Петербурге—передвижная выставка. С какой стороны на нее ни посмотришь, везде она является чем-то особенным и небывалым: и первоначальная мысль, и цель, и дружное усилие самих художников, которым никто извне не задавал тона, и изумительное собрание превосходных произведений, в числе которых блещет несколько звезд первоклассной величины,—все это не слыхано и не видано, все это новизна поразительная...

Два года тому назад, в 1869 году, возникла впервые мысль о передвижных художественных выставках, т. е. таких выставках, которые не ограничивались бы только двумя большими русскими городами—Петербургом и Москвой, но переносились бы из одного города в другой. В самом деле, что может быть проще той мысли, что не в одном же только Петербурге и Москве живут люди, что и в других местах есть тоже много субъектов, способных понимать и любоваться на то, что чудесно, и что пора именно об них-то и подумать, потому что сотни, тысячи верст расстояния и сотни и тысячи всяких недостатков и невозможностей отделяют их, ничего не видящих и всего лишенных, от нас, утопающих в удобствах и наслаждениях всякого сорта. Первый заговорил об этом в Москве живописец Мясоедов; скоро к нему присоединился другой живописец, с громко прославленным уже именем—Перов; но

долго предприятие их не могло сдвинуться с места. Они было обратились к петербургской артели художников, но та, занятая своими делами, как-то равнодушно взглянула на необычайную затею и, к своему стыду, осталась в стороне от нового, полезного дела; оно совершилось помимо нее. Между тем разные петербургские и московские художники мало-помалу примкнули к предприятию; составлен и утвержден был проект „Товарищества передвижных художественных выставок“, и вот теперь мы присутствуем при начале его деятельности. На-днях открылась первая выставка этого Товарищества в залах Академии художеств, потому что, надо сказать к чести Академии художеств, она не приревновала нового предприятия, уразумела, что тут нет никакой вражды или подрыва ей, ничего, идущего против всех ее же стремлений и начинаний, и что надо изо всех сил помогать людям, которые хотят делать новое, хорошее дело.

После Петербурга передвижная выставка скоро появится в Москве, Киеве, Одессе и других городах, возбуждая, конечно, повсюду одинаковую благодарность и сочувствие. Что она будет производиться не ради одних денег, а ради других более глубоких побуждений, доказывается всего лучше тем, что уже теперь, в первые дни, большинство картин куплено; значит, если речь шла только о барыше, то дело уже и теперь в шляпе и не стоило бы более хлопотать о дальнейшем. Но, веря в успех предприятия и находя все подробности его устава удовлетворительными, мы все-таки считаем нужным указать на то, что Товариществу непременно следовало бы включить в свой устав один параграф, на наши глаза неизбежный. Мы хотели бы видеть там параграф, что в каждом русском городе, где будет выставка Товарищества, по крайней мере, хоть в продолжение нескольких дней, хоть двух, хоть трех, впуск должен быть даровой. Это необходимо. Пусть сообразят сами наши художники, сколько есть бедных людей, которым и один гривенник заплатить трудно, а между тем поэтического и художественного чувства в них, наверное, не меньше, чем у тех, кто подъедет к выставке на тысячных рысаках и даже за дорогие деньги купит картину...

Теперь обратимся к самой выставке, так как нам, петербуржцам, выпала доля первым видеть первую выставку Товарищества...

Между всеми теми, чьи картины появились нынче на выставке, выше всех стоят: петербургский профессор г. Ге и московский—г. Перов.

Картина г. Ге представляет сцену из жизни Петра I: он

допрашивает в Петергофе, в маленьком дворце своем Монплезире, сына своего, царевича Алексея, вороченного из бегства его в Австрию и Неаполь. Грозный царь, уже начинающий седеть, сидит у стола, на котором лежат письма, уличающие царевича в его интригах и изменнических сношениях. Перед ним стоит сын его, притворно или искренно кающийся, длинный и тощий, настоящая фигура тупого, узкоголового дьячка, несмотря на его черный бархатный богатый наряд. Отец и сын одни,--никого больше в этой низкой комнате, с холодным мраморным полом и голландскими картинами по стенам. Но какая драма тут совершается!.. Точно две крайние противоположности людские сошлись с разных концов мира. Один—это сама энергия, непреклонная и могучая воля, великан-красавец в преображенском кафтане и высоких военных сапогах, весь волнующийся и поворотивший свою чудесную, разгоревшуюся голову к этому сыну, этому неразумному, этому врагу, вздумавшему стать ему на дороге. Гнев, упрек, презрение — все тут горит во взгляде у него, и под этим взглядом словно поникла и упала бесцветная голова молодого преступника, не смеющего и глядеть прямо на грозного судию. Он ничтожен, он презренен, он гадок в своей бледности и старообрядческой трусости. Как все это написано, как все это представлено—нельзя довольно надивиться. Еще ни одна из прежних картин г. Ге не носила такой печати зрелости и мастерства, как эта. Сила и колоритность письма даже в таких мелочах, как, например, разноцветный ковер на столе, простота и необыкновенная правда каждой подробности, начиная от головы Петра—истинного chef d'oeuvre в каждом штрихе и до его пыльных сапогов и кафтана, делают эту картину одною из русских драгоценностей, наравне с лучшими историческими картинами нового западного искусства. „Кромвель", или „Елизавета Английская", или „Жанна Грей" Делароша не выше этой картины.

Посетители передвижной выставки прочтут на картине г. Ге лаконическую надпись: „Продано". Мы думаем, что кстати будет сказать здесь, кому принадлежит новая наша чудесная картина. Она куплена г. Третьяковым тогда еще, когда не поспели засохнуть последние штрихи кисти, когда автор еще не совсем расстался с нею. Г. Третьяков—это один из самых злых врагов Петербурга, потому что он в первую же минуту покупает и увозит к себе в Москву, в превосходную свою галлерею русского художества, все, что только появится у нас примечательного...

Возвратимся, однакоже, еще раз к картине г. Ге. Мы старались высказать, как она кажется нам важна и примечательна, как много мы видим в ней таланта и успеха. Но, тем не менее, мы считали бы неуместным, если б умолчали здесь о том, с чем не можем согласиться в этой картине и что в ней кажется нам до некоторой степени неудовлетворительным.

Это самый взгляд художника на его сюжет, на его задачу. Нам кажется, что г. Ге посмотрел на отношения Петра I к его сыну только глазами первого, а этого еще мало. Есть еще взгляд истории, есть взгляд потомства, который должен и может быть справедлив и которого не должны подкупать никакие ореолы, никакие славы. Что Петр I был великий, гениальный человек, в этом никто не сомневается; но это еще не резон, чтоб варварски, деспотически поступать с своим собственным сыном и, наконец, чтоб велеть задушить его после пыток подушками в каземате (как рассказывает г. Устрялов в своем VI-м томе). Царевич Алексей был ничтожный, ограниченный человек, охотник до всего старинного, невоздержанный, не понимавший великих зачинаний своего отца и, может быть, старавшийся по-своему противодействовать им. Но что такое было это противодействие? Это была соломинка, брошенная поперек дороги грозно шагающего льва. Она ничего не могла сделать, она была ничтожна и бессильна. В чем упрекал Петр I своего сына, чего хотел он от него? Он упрекал его в слабости, в недостатке энергии, в нелюбви к занятиям; но чем же несчастный Алексей был виноват, что таким родился? Как же мог он себя переродить? Чего хотел Петр от своего сына? Чтоб он сделался таким же, как он сам, вторым Петром. „Да я не могу, да я не хочу,—со слезами отвечал бедный Алексей,—возьмите вы от меня корону, я не на то родился, чтоб нести тяжесть ее; она не интересна мне, дайте мне покой, оставьте меня жить по-моему, вдали ото всего, была бы только подле меня моя Афросиньюшка и мог бы я быть подальше от войны, от солдат, от всего этого чуждого мне величия и власти“. Но нет, Петр ничего не хотел слушать, и, подстрекаемый Екатериной и Меньшиковым, продолжал все больше и больше преследовать несчастного ограниченного своего сына, наконец, вынудил его своими жестокостями даже бежать, потом воротил в Россию такими обещаниями помилования, которых затем не исполнил... Как нам тут быть на стороне Петра? Даром что он великий человек, даром что Россия ему всем обязана, а все-таки дело

с Алексеем—одно из тех дел, от которых история с ужасом отвращает свои глаза. Мы понимаем, что свидание отца с сыном может послужить сюжетом картины; но оно должно быть взято глубже, чем на этот раз случилось. Не только царевич Алексей, но и сам Петр являются тут глубоко трагическими личностями. Тут перед нами два человека, из которых один другого не разумеет, один ничего не понимает в натуре другого, и оба хотят, всякий по-своему, переделать дело. Один хочет покоя и бездействия, другой—беспредельной энергии и деятельности. Пусть бы каждый при своем и оставался или пусть бы, по крайней мере, каждый только требовал, чтоб другой не мешался в его дело. Так нет, понадобилось преследование и смерть... Мы не отрицаем, чтоб этого не было на свете, чтоб этого никогда не случалось. Но делать из этого апофеозу силы, представлять торжествующую силу точно будто бы жертвой, потому что ее не понимает и не сочувствует ей тот, кто ни понимать, ни сочувствовать не может, по-нашему, это неверно, это не отвечает требованиям художества.

Еще раз повторяем: сцена Петра с сыном могла быть взята сюжетом для картины, но иначе. Впрочем, если б даже стать на точку зрения самого Петра, то и тут есть что-то, в чем бы мы упрекнули живописца. Петр был не такой человек, чтоб довольствоваться негодованием, упреками, горькими и благородными размышлениями. У него мысль была тотчас же и делом, а нрав его был жесток. Значит, на допросе сына он был либо формален и равнодушен, либо гневен и грозен до бешенства. Средняя же нота, приданная ему живописцем, по нашему мнению, вовсе не соответствует его натуре и характеру.

Все это мы говорим по поводу картины г. Ге, потому что глубоко ценим талант этого художника и его превосходную (во всех других отношениях) картину, и желали бы, чтоб будущие его произведения не давали никому повода к замечаниям и этого рода.

II

Общая статистика передвижной выставки следующая. Всех картин и рисунков — 46; из них прислано: 7-ю московскими художниками—16; 8-ю петербургскими художниками—30. Систематически же разделяются эти произведения так: пейзажей и видов—24; портретов—12; сочинений на сюжеты из жизни—10. Из 46 картин и рисунков до начала выставки куплено уже 20. Сверх того, одно скульптурное произведение.

Но мы остановим внимание читателя только на двух важнейших пунктах. Первый—тот, что, несмотря на едва полусотенный состав выставки, она важнее и интереснее многих других, состоявших, бывало, в прежние времена, из сотен и, пожалуй, тысяч нумеров. Здесь нет того сора и хлама, каким по большей части бывают раздуты выставки до цифр очень почтенных. Здесь все только вещи или действительно отличные, или хорошие, или, на самый худой конец,—недурные и удовлетворительные. Экзамен своего же брата-товарища—самый строгий и нелицеприятный; от него никуда не спрячешься, от него ничем не отвертишься. Это не то что суд высших, начальства: те и смотрят подчас мельком, тем подчас и дела нет до молодых идущих в гору сил; на иное хорошее не обратят полного внимания, иное и плоховатое проскочит в честь.

Другой пункт тот, что не надо воображать себе, будто если на выставке явилось московских художников и произведений меньше против петербургских, то, значит, Москва уступает по художеству Петербургу. Нет, это было бы в высшей степени неверно. Москва поднялась теперь по живописи так высоко, как еще никогда, и заключает такую группу примечательных художников, с которою только что впору приходит бороться нашей петербургской. Новизна задач, сила, глубокая народность, поразительная жизненность, полное отсутствие прежней художественной лжи, талантливость, бьющая ключом,—все там есть.

И, чтобы начать с лучшего, с самого первого москвича—по художеству,—перед нами, на нынешней выставке, целых пять капитальных картин г. Перова: три портрета и два сюжета из жизни. Разумеется, последние нам гораздо важнее; с них мы и начнем, про них-то мы прежде всего и скажем, что за исключением только разве одного „Птицелова“, известного теперь, наверное, всей России, г. Перов ни в одной картине своей не возвышался прежде до такой гоголевской силы, правды и юмора. Мы считаем, что его „Привал охотников“—высшая из всех картин, до сих пор им написанных, как и по размерам своим это самая большая между ними. Мы думаем, что этот враль-охотник, рассказывающий с азартом, искренним одушевлением, растопырив пальцы и вытаращив глаза, какие-то чудные свои похождения, неслыханные и невиданные небывальщины,—талантливейший pendant к гоголевскому Ноздреву, между тем как хохочущий про себя и почесывающий ухо крестьянин-охотник, только что не говорящий: ах, батюшки! что только этот человек городит! и маменькин золотушный сынок, в охотничьем дубленом

тулупчике, с истасканным уже лицом и от внимания забывший поднести огонь спичечницы, чтобы зажечь себе папироску — все это до того верно и правдиво, что картина перестает быть картиной. Будто из окна видишь этих трех человек, совершенно разнокалиберных, но проводящих дружеские дни вместе, эту осеннюю поляну, на которой желтые концы скошенной соломы торчат, словно небритая громадная борода. И тут-то уселась и улеглась компания, среди разбросанных ружей и патронташей, помятого рожка, нюхающей в стороне собаки, початых съестных припасов. Рожа хохочущего мужика, немножко подмигивающего и скалящего белые зубы, вырезывается по самой середине картины из-под смятого и дырявого гречневика, сдвинувшегося у него на лбу в сторону. Ровню этой картине по художественной работе вы найдете в испанских галлереях между картинами, например, Веласкеца или Мурильо (особливо первого), но, при всей натуральности и самой простой правде, вы не найдете в них того юмора, который мог бы там быть при их направлении и задачах: ведь Сервантес был такой же предшественник испанских живописцев, как Гоголь — наших. Истинно национальные художественные школы всегда идут тотчас же по пятам за литературой, более возмужалой и потому раньше их починающей дороги. Об одном только можно жалеть: краски г. Перова все продолжают быть жестковатыми.

Другая картина навряд ли много уступит той первой, великолепной и, на наши глаза, стоит на одной ступени с „Птицеловом" (кажется, даже один и тот же натурщик служил для обеих картин). Вообразите себе человека пожилого, отяжелевшего где-то в глуши, багрового и седого; он стоит над водой, под навесом широкой старой своей соломенной шляпы; он взялся за оба колена, наклонился вперед среди торчащих повсюду около него, на земле, спущенных в воду удочек, и вся душа его глядит, сквозь огромные круглые очки на носу, в струи, где разрешается этот первый в мире вопрос: „клюет или не клюет?" Этот старик, с подбородком, как щетка, такой же энтузиаст своего дела, как прошлогодний птицелов; они ничего больше в мире не знают, кроме своих птиц и рыб; попробуйте только тронуть их, помешать им — тогда вы узнаете, что такое значит задеть человека в том, чего выше нет на свете, после чего мир кончается. У нас в литературе есть один chef d'oeuvre совершенно равняющийся этим картинам — это „Рассказ о соловьях" Тургенева.

Из числа трех портретов, присланных на выставку

г. Перовым, два (г-жи Тимашевой и г. Степанова) хороши; но поколенный портрет Островского, в русском тулупчике,— один из совершеннейших, произведенных русскою школою, так точно, как между тремя нынешними портретами, выставленными г. Ге, два недурны, но третий—брата известного итальянского доктора Шифа (писан во Флоренции, в 1867 году—это старейшая картина на всей выставке)—третий этот портрет, всего только грудной, так превосходен, что ему надо пожелать поскорее попасть в какую-нибудь большую общественную коллекцию.

Когда речь пошла о портретах, разумеется, каждый сейчас же спрашивает: „А что же Крамской, где же Крамской? Ведь нынче его портреты знамениты и великолепны, неужели их нет на нынешней выставке?“ Есть, есть, конечно, есть; еще бы не быть тут его произведениям, когда он один из самых неутомимых и талантливых русских живописцев и, вместе с профессором Ге, был истинною душою петербургского отдела Товарищества передвижных выставок. Его картин на выставке несколько. Во-первых, три портрета петербургских художников: скульптора Антокольского и пейзажистов Васильева и барона М. К. Клодта. Все три портрета—первоклассные и исполнены совершенно оригинальным образом: масляными красками, но в один тон—коричневый, очень приятного и теплого оттенка. Портрет Антокольского имеет что-то монументальное—так удивительно сгруппировались застегнутый сюртук и накинутый на плечи плед и над ними строгая, серьезная, талантливо глядящая голова. Поколенный же портрет пейзажиста Васильева просто поразителен по необыкновенной непринужденности позы и по юношескому, беззаветному, светлому выражению, веющему из всего лица. Очень хороши также большой портрет, масляными красками, графа Литке и этюд „головы мужика“. Но как собственное создание все внимание обращает на себя картина г. Крамского „Сцена из Майской ночи Гоголя“. Помните, там „пруд, угрюмо обставленный темным кленовым лесом и оплакиваемый вербами, потопившими в нем жалобные свои ветви; возле леса, на горе, дремал с закрытыми ставнями старый деревянный дом; мох и дикая трава покрывали его крышу; кудрявые яблони разрослись перед его окнами; лес, обнимая своею тенью, бросал на него дикую мрачность, ореховая роща стлалась у подножия его и скатывалась к пруду“. Вот эту-то глушь малороссийскую, мрачную и печальную, нарисовал у себя на холсте г. Крамской и сверху бросил на все зеленоватые снопы светящейся бледной луны. В этих лу-

чах, среди нависшей всюду и разостлавшейся по всем направлениям дикой зелени, бродят, сидят там и сям тени утопленниц; они носят свое горе, они объяты старым страданием, иные ломают себе руки в отчаянии. Глушь, запустение, неиссякаемое горе—все слилось в поэтическую, чудно мерцающую картину с серебряными отблесками. Только утопленницы не совсем малороссиянки.

Воротившийся, наконец, из долгих своих гостин в Париже г. Гун выставил целых пять картин и рисунков. Между ними нет значительных композиций, но все, что тут есть налицо, отличается, как все у г. Гуна, замечательною, почти французскою элегантностью, вкусом и необыкновенным мастерством исполнения. Лучше всего этюд головы старика в старом французском солдатском шлеме, быть может, времен Варфоломеевской ночи, и улица в нормандской деревушке.

Воротимся, однако, опять в Москву, к товарищам Перова.

В последние годы немало было жалоб на то, что после блестящей своей первой картины „Гостиный двор в Москве“, разом сделавшей имя его известным, г. Прянишников вдруг остановился и даже как будто вовсе сошел со сцены. Долго ничего не выходило от него, ничего стоящего внимания: прошлогодние „Калики перехожие“ были вещью только что посредственною. Иные начинали побаиваться за будущность и этого талантливого человека, но вдруг—нынешняя выставка, и г. Прянишников является на ней опять с блеском. Его картин две: „Погорелые“ и „Порожняки“. Первая—вещь красивая, милая, но немногим дальше пошла против „Калик“: нищая молодая баба, красивая, румяная, круглолицая, идет прямо на зрителя с ребенком, завернутым в полу тулупа; и она, и ее ребятишки, по сторонам, протягивают руку, глаза их в слезах, ни лицо, ни голос, кажется, еще не привыкли просить и надоедать—они все еще новички; кругом зима и снег, нахлобучивший дерева. Но, несмотря на удачное выражение и красивость целого, ничего особенного в этой картине нет. Другое дело „Порожняки“. Опять зима, опять снег, но только где-то далеко, за городом, только по сторонам мелькают тощие, голые березки. И вот тут-то, заворачивая по дороге в сторону, тянется маленькой рысцой шесть пустых розвальней—это они спустили товар в городе и возвращаются домой. Извозчики сидят на дне саней, у самой земли, от холоду уткнувшись в поднятые воротники своих сермяг и тулупов; осунувшиеся лопатки и ребра деревенских лошаденок торчат из ко-

жи; мохнатая хозяйская собака на бегу роется передними лапами в сугробе снега, кругом по белому полю прыгают и чешут носы вороны; и вот, на последних розвальнях, у самого глаза зрителя, сидит, свернувшись калачиком, прозяблый семинарист с пачкой книжек, перевязанных веревочкой, и еле-еле сам прикрытый пальтишком и с обмотанным около шеи шарфом. Это он на Рождество или на масленую домой едет, пристегнувшись к „оказии“. Ему холодно, потухшие над латынью глаза вяло смотрят; кажется, он ни про что больше не думает, как только: „Ах, поскорей бы какой-нибудь постоялый двор да горячего чаю!“, и чувствуешь везде кругом такое молчание, среди угрюмого снегового пейзажа все умерло, нет ни звука, кроме однообразно щелкающих копыт и редкого понуканья проснувшегося извозчика. По выражению, по тону, по картинности и рельефу эта маленькая картинка—одна из лучших наших картинок последнего времени.

Г. Мясоедов дал на выставку новое свое произведение, которое мы считаем лучшею его вещью после первой его замечательной картины „Гришка Отрепьев, спасающийся бегством из корчмы на литовской границе“. Нынче г. Мясоедов написал молодого Петра I, увидавшего в первый раз, в селе Измайловском, английский ботик, сделавшийся впоследствии „Дедушкой русского флота“. Картина эта эффектна по общему впечатлению колорита; Петр, молодой, краснощекий красавчик, с чудесными ресницами и быстрыми глазенками, одетый в красный бархатный царевичевский кафтанчик еще восточного покроя, в меховой шапочке, объятый горячим нетерпением, бросается к ботику, который перед ним раскрывают из-под покрышки, между тем как Тиммерман, в парике и кафтане, с немецкою аккуратностью рассказывает ему, протянув сжатые пальцы, что это за штука такая ботик и как он ходит под парусами. Нам особенно нравятся бояре в фоне, дядьки царевичевы: они со старческим умилением и добротою смотрят из-под высоких собольих шапок на огневого своего птенчика, точно рвущегося из их рук; хорош также равнодушный старик, зевающий со скуки за спинами присутствующих и набожно осеняющий себе рот крестным знамением. Мы искренно радуемся успехам г. Мясоедова, но все-таки заметим, что его картина выиграла бы еще более, если б он избежал некоторых не совсем удовлетворительных подробностей; например, зачем молодой царевич сидит? Откуда взялся тут стул? Ведь он зашел в этот сарай случайно, увидал тут ботик нечаянно, без всякого приготовления; значит, некогда, да

и не для чего было ему садиться. Тот ли нрав был у Петра, да еще молодого, почти мальчика? Мы понимаем, что, посадив Петра, живописец выиграл возможность представить его стремительно срывающимся с места и бросающимся к ботику; но мы воображаем себе, что этого же самого результата можно было бы достигнуть и без стула. Левая фигура в голубом кафтане—аксессуар, и больше ничего, а двое мальчиков в фоне лишние, потому что ботик, наверное, ничем не был покрыт в сарае, значит, и снимать с него каких бы то ни было чехлов не приходилось. Несмотря на все это картина г. Мясоедова очень хорошая и, как мы выше сказали, эффектная.

Переходим, наконец, к пейзажистам. Между московскими в высшей степени примечательны гг. Саврасов и Каменев. Прелестен большой пейзаж первого из них; но его „Грачи прилетели", наверное, лучшая и оригинальнейшая картина г. Саврасова. Весь перед картины загорожен, словно решеткой, тоненькими, жиденькими, кривенькими, длинненькими деревцами, кажется, гнущимися под тяжким для них грузом грачевых растрепанных гнезд, повсюду приткнутых на их вершинах; тут же, наверху и внизу на земле, копошатся и прыгают грачи. Сквозь сетку деревьев расстилается вдали загородный зимний пейзаж, замерзлые колокольни, горы и снега, где-то домики вдали, молчание повсюду, ни одной живой души, мутный белый блеск и свет, глушь, холод... Как все это чудесно, как тут зиму слышишь, свежее ее дыхание! Г. Каменев представил тоже две картины: „Весенний пейзаж" и „Летняя ночь". Обе чрезвычайно поэтичны, обе чудесно написаны, быть может, еще лучше „Летняя ночь", где эффект нежно освещенных луною тоненьких облаков, маленький залив между густых куп лесных, мелькающие огоньки в стороне, пасущееся стадо лошадей вдали—все это бесподобно в высшей степени.

Из числа петербургских пейзажистов появились на выставке все трое первых: барон Клодт, гг. Шишкин и Боголюбов.

„Киев" барона Клодта, хотя заключает прекрасные подробности (особенно даль, извивающуюся реку), менее обыкновенного удался этому отличному пейзажисту, в чем более всего виновата жестковатая и кричащая зелень передних планов. Зато другой пейзаж его, „Полдень", повторение (в другую сторону и в несколько уменьшенном, кажется, размере) картины, столь справедливо превознесенной всеми при ее появлении, производит почти такое же поэти-

ческое очарование, как и оригинал ее. Г. Шишкин выставил три вещи: „Сосновый лес“—великолепный, как большинство пейзажей этого отличного живописца, „Вечер“—большая картина, с прекрасными эффектами и замирающими красными отблесками солнечного сияния на дороге, на заборе и на стенах древесных, наконец, гравюра крепкой водкой „Вид на острове Валааме“, на наши глаза доказывающая, что уже и теперь г. Шишкин хорошо владеет иглой и эффектами гравировального дела (хотя отпечатана его доска не везде довольно мягко и гармонично) и что впоследствии мы в праве ожидать от него, удивительного мастера, и по этой, столько желательной для русской школы, специальности. Наконец профессор Боголюбов представил пять произведений: два рисунка черным карандашом: „Утро после бури“ и „Аюдаг“ и три картины масляными красками: „Вид Одессы“, „Ловля осетров на Дону“ и „Арнгайм в Голландии“—все прекрасные картины, писанные с известными всей нашей публике эффектами профессора Боголюбова. Между ними нам показалась особенно замечательною последняя.

Для полноты отчета следует упомянуть еще о гипсовой статуе г. Каменского „По грибы“. Тут представлена маленькая русская девочка, которая поставила наземь свой кузовок набранных грибов и, вероятно, замочив низ сарафанчика, переходя в брод, выжимает из закрученного подола воду. Головка не лишена грации и русской типичности, но вообще эта статуэтка не совсем удовлетворительна и по позе, несколько деревянной, и по малому интересу мотива, и, наконец, по плоским ногам и проч.; кто не знает, какие пухлые, милые ножки бывают у детей этого возраста? Наконец хотелось бы спросить: неужели весь свой век г. Каменский будет только и делать, что немножко кисленьких женщин да немножко сладеньких детей? Мы признаем за г. Каменским талантливость и желали бы ему уберечься от монотонии и крайней односторонности.

Таковы примечательнейшие произведения новой выставки. Ко всему нами сказанному можем прибавить только одно: дай бог, чтоб таких выставок было еще много у нас впереди и чтоб круг художников, примыкающих к первоначальному зерну Товарищества, с каждым годом все только расширялся.

Мы не сомневаемся, много тысяч людей перебывает на нынешней выставке, и твердо уверены, что большинство будет всякий раз заходить и в соседнюю залу, где на выставке учеников академии красуется чудесная программа

г. Репина „Воскрешение Иаировой дочери“, окруженная целой толпой талантливых товарищей. Нас бесконечно порадовало то, что и на этой выставке все, что только было хорошего и примечательного, в первые же дни раскуплено. Кажется, нынче художникам жаловаться на публику просто грех.

Печатается по тексту „Собрание сочинений В. В. Стасова“, Спб. 1894 г., т. 1, отд. 2, стр. 330—342.

М. Е. САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН

ПЕРВАЯ РУССКАЯ ПЕРЕДВИЖНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ВЫСТАВКА

Нынешний год ознаменовался очень замечательным для русского искусства явлением: некоторые московские и петербургские художники образовали товарищество с целью устройства во всех городах России передвижных художественных выставок. Стало быть, отныне произведения русского искусства, доселе замкнутые в одном Петербурге, в стенах Академии художеств, или погребенные в галлереях и музеях частных лиц, сделаются доступными для всех обывателей Российской империи вообще. Искусство перестает быть секретом, перестает отличать званых от незваных, всех призывает и за всеми признает право судить о совершенных им подвигах.

С какой бы точки зрения мы ни взглянули на это предприятие, польза его несомненна. Полагая начало эстетическому воспитанию обывателей, художники достигнут хороших результатов не только для аборигенов Чухломского, Наровчатского, Тетюшинского и других уездов, но и для самих себя. Сердца обывателей смягчатся—это первый и самый главный результат; но в то же время и художники получат возможность проверить свои академические идеалы с идеалами чебоксарскими, хотмыжскими, пошехонскими и т. д. и из этой проверки, без сомнения, извлекут для себя небесполезные указания.

Но прекратим речь о будущем, которое во всяком случае гадательно, и обратимся к настоящему, т. е. к тому первому опыту передвижной художественной выставки, который состоялся 29-го ноября.

На первом плане мы встречаемся здесь с картиною профессора Ге „Петр Великий, допрашивающий своего сына“.

Перед нами всего две фигуры и строго-простая обстановка, не имеющая ничего бьющего в глаза. Петр Великий не вытянут во весь рост; он не устремляется, не потрясает руками, не сверкает глазами; фигура его без малейшей вычурности и назойливой преднамеренности посажена в кресло, и даже ни один мускул его лица не сведен судорогой. Царевич Алексей не стоит на коленах с лицом, искаженным ужасом, не молит о пощаде, не заносит на себя рук и не ломает их, а просто, и на поверхностный взгляд даже довольно спокойно, стоит перед отцом, отделенный от него столом, с несколько опущенною вниз головою. Тем не менее, всякий, кто видел эти две простые, вовсе не эффектно поставленные фигуры, должен будет сознаться, что он был свидетелем одной из тех потрясающих драм, которые никогда не изглаживаются из памяти.

В этом-то именно и состоит тайна искусства, чтобы драма была ясна сама по себе, чтобы она в самой себе находила достаточное содержание, независимо от внешних ухищрений художника, от опрокинутых столов, сломанных стульев, разбросанных бумаг и т. д. А г. Ге именно тем и выделяется из массы собратий по исторической живописи, что он очень отчетливо отличает внешние, крикливые выражения драмы от внутреннего ее содержания и, пользуясь первыми лишь с самою строгою умеренностью, сосредоточивает всю свою художественную зоркость на последнем. Это драгоценнейшее свойство художника постоянно являлось во всех его картинах, доселе известных; оно же, с особенною силою, выразилось и в последнем произведении его кисти.

Повидимому, личность Петра чрезвычайно симпатична г-ну Ге, да оно и не может быть иначе, потому что в глазах художника воспроизводимое лицо лишь настолько привлекательно, насколько оно человечно, т. е. насколько доступно всему разнообразию человеческих ощущений. Такова именно личность Петра Великого. Вся жизнь этого человека есть непрерывная эпопея, в которой царственное на каждом шагу смешивается с общечеловеческим, и притом смешивается не искусственно, не преднамеренно, а вполне естественно и свободно. Это такой же истинно простой в своих привычках и обыкновенном, будничном обиходе человек, как и все его окружающие, и ежели он, за всем тем, тяготеет над этими последними, то не потому только, что у него в руках имеются все внешние средства для такого тяготения, но преимущественно потому, что в нем заключается неизмеримо высокий и вполне себя сознающий вну-

тренний человек. Петр Великий прежде всего страстно предан своей стране, но в этой преданности первое место занимает не страстный темперамент, а сознательность, доведенная до страстности, которая и приводит к мысли о необходимости обновления и возрождения. Сознание этой необходимости овладевает всеми его помыслами, окрашивает всю его деятельность; ибо для него возрождение не просто плод отвлеченной мысли, а нечто такое, что он, так сказать, осязает, что выступает перед ним во всей ясности и со всеми подробностями. Поэтому он идет, не останавливаясь даже тогда, когда его действия носят явный характер резкости и суровости. Он суров и даже жесток, но жестокость его осмысленна и не имеет того характера зверства для зверства, который отличает жестокие действия временщиков позднейшего времени.

Да, это личность, которой художник не может не симпатизировать даже в ее слабостях и недостатках, потому что это слабости человеческие. Ей следует симпатизировать не только во имя того, что она совершила, но еще более ввиду того, что она, конечно, совершила бы, если бы смерть не похитила ее. Многие из реформ Петра имели характер переходной и дисциплинированный, и впоследствии послужили источником очень значительных неудобств; но это произошло совсем не по вине его, а оттого, что продолжатели его дела поддерживали только букву реформ и совершенно забыли разум их. Что Петр понял бы своим обширным умом, что дело возрождения есть дело по преимуществу движущееся и развивающееся — в этом убеждает его неутомимая, никогда не ослабевающая реформаторская деятельность, которая стояла для него выше личных соображений, выше семейных уз.

А в этом последнем отношении грядущее представлялось в очень мрачном свете, потому что личность царевича Алексея была такого рода, что не допускала даже сомнений. Допустим, что царевич был настолько лишен энергии и чужд властолюбия, что сам охотно отказался бы от приманок власти, „была бы только подле него Афросиньюшка“, но, во-первых, удостоверить полную искренность подобного отказа довольно трудно, а во-вторых, смутные времена с их Лжедмитриями были так недалеки, что и это заставляло задуматься. Задумав преобразование России, Петр, естественно, пришел к вопросу: кто будет продолжать и развивать начатое дело — и с мучительною безнадежностью должен был остановиться на царевиче Алексее, который, во имя уз крови, становился между ним и делом всей его

жизни. Отсюда известная драма между отцом и сыном, окончившаяся смертью последнего.

Ге делает нас свидетелями одного из прелиминариев [1] этой драмы. Петр Великий имеет в руках подавляющие документы, перед которыми Алексею остается только умолкнуть. Быть может, за минуту, между отцом и сыном произошла бурная сцена, исполненная гнева с одной стороны, и робкой изворотливости—с другой, но теперь, в момент, избранный художником, вопрос для обеих сторон выяснился окончательно, и наступило затишье. Петр с мучительно-тоскливым чувством смотрит на сына; но во взоре его не видно ни ненависти, ни презрения, ни даже гнева. Это именно только мучительное чувство, где всего скорее можно видеть скорбь о себе, о поднятом, но неоконченном подвиге жизни, о том, что достаточно одной злополучной минуты, чтобы этот подвиг разлетелся в прах. Перед ним человек, до которого ему нет дела и которому в свою очередь нет дела до него, и между тем—это человек, с которым он связан своего рода гордиевым узлом, которому он должен оставить на поругание любимое, лелеянное дело,—человек, с которым он волей-неволей должен считаться, тогда как ему и говорить-то с ним не о чем. Эта мысль гнетет и убивает, убивает тем жесточе, что на настоятельный вопрос будущего еще нет никакого практического ответа. После он доищется этого ответа и найдет в себе решимость рассечь гордиев узел, но теперь он еще ничего не знает, он сам только жертва той мучительной уверенности, к которой привело его сейчас происшедшее объяснение. В лице его нет ни гнева, ни угрозы, а есть только глубоко-человеческое страдание, и сверх того, коли хотите, есть упрек, но упрек обращенный ко всему, к чему угодно, но не к этому человеку-призраку, фаталистически ворвавшемуся в его жизнь. Рассматриваемая с этой точки зрения (мне по крайней мере, кажется, что эта точка зрения правильна), фигура Петра представляется исполненною той светящейся красоты, которую дает человеку только, несомненно, прекрасный внутренний его мир.

Не менее выразительна, хотя и в другом роде, фигура царевича Алексея. И он договорился до конца, и для него настоящее свидание было полно нравственных тревог, но эти тревоги много, несомненно, низменного свойства. Его беспокойство скоропреходяще и все сосредоточено на одной мысли: я готов от всего отказаться, готов что угодно

[1] Предшествующих моментов.

отдать, лишь бы уйти от этого взора, который так мучительно давит меня. И он действительно все отдаст, от всего откажется и даже забудет вынесенную им нравственную пытку, как только переступит за порог этой комнаты. Загородный увеселительный дом, или тюрьма, привольная жизнь в Ярославле, или тесное заключение в стенах монастыря—ему все равно в эту минуту, лишь бы уйти от этого человека, с которым у него нет ничего общего и которому он должен дать ответ о чем-то таком, что он даже в толк себе взять не может...

Вообще, впечатление, производимое картиною г. Ге, громадно, и публика постоянно окружает ее. О, пошехонцы, возрадуйтесь, ибо она будет и у вас!

И даже не одна она будет, но вместе с прекрасною картиною другого даровитого представителя исторической живописи г. Мясоедова, который изобразил другой эпизод из жизни Петра Великого, а именно тот, когда он, еще юный, рассматривает знаменитый ботик, построенный Тиммерманом. Впрочем, в этой картине интерес сосредоточивается не столько на фигуре Петра, сколько на окружающих его боярах. В особенности интересны двое из них: боярин, стоящий за креслом, на котором сидит Петр, и другой, сидя выглядывающий из-за первого. Первый боярин—тип благосклонности, доброты и благодушия. Его румяное, улыбающееся лицо, с великолепной седой бородой до пояса, так, кажется, и говорит: не понимаю, но препятствовать не намерен, потому что в науках вреда не вижу. И ежели бы в те времена существовало „учреждение министерств“, то, конечно, этот боярин был бы самым желательным министром по какой угодно специальности, ибо ежели он и ничего не знал, то ведь тогда и знать ничего не требовалось, а требовалось только доброжелательное отношение к знанию. Напротив, другой боярин смотрит на затею Петра с совершенно противоположной точки зрения: он ненавидит и клянет. Вся фигура его говорит: проклинаю сатану и аггелов его, и в своем близоруком фанатизме он готов перенести эту ненависть и на цветущего юношу, с таким страстным увлечением рассматривающего ботик. Благодаря этим характерным фигурам и общему тону картины, она производит очень хорошее, здоровое впечатление, и я нимало не удивляюсь, что знакомство с нею довело моего приятеля (зри выше) до публичного покаяния.

Из представителей жанра на выставке упомяну о троих: о гг. Прянишникове, Перове и Крамском.

Две картины г. Прянишникова („Погорельцы“ и в особенности „Мужики, возвращающиеся из города порожняком“) представляют своего рода перлы, которыми выставка может, по справедливости, гордиться. Каждая картина этого высокодаровитого художника представляет отрывок из действительности до такой степени трепещущий, что зритель невольно делается как бы непосредственным участником той жизни, которая воспроизведена перед ним. Несмотря на однообразно-унылую обстановку „Порожняков“ (большая дорога зимой), трудно оторваться от этой картины. Всякому, конечно, случалось сотни раз проезжать мимо сцен, точь-в-точь похожих на ту, которая преображена в „Порожняках“, и всякий, без сомнения, выносил известные впечатления из этого зрелища, но впечатления эти были так мимолетны и смутны, что сознание оставалось незатронутым. Г. Прянишников дает возможность проверить эти впечатления. Вы видите перед собою ободранные санишки, шершавых, малорослых крестьянских лошадей, на которых громыхается и дребезжит рваная сбруя; видите семинариста в пальто, не имеющего ничего общего с теплой одеждой, который, скорчившись в санишках, очевидно, томится одним вопросом: доедет он или замерзнет на дороге?—вы видите все это, и так как сцена застает вас не врасплох, то имеете полную возможность вникнуть в ту сокровенную сущность, которая дотоле убегала от вас. В этом умении обратить зрителя внутрь самого себя заключается вся сила таланта, и г. Прянишников обладает этою силою в большом количестве.

Г. Перов—тоже высокодаровитый художник, но, мне кажется, ему несколько вредит известная доля преднамеренности, высказывающаяся в его картинах. Особенно заметен этот недостаток в картине „Охотники на привале“. Каждая фигура этой картины, взятая отдельно, есть верх совершенства, но взятые вместе, они производят впечатление не вполне доброкачественное. Как будто при показывании картины присутствует какой-то актер, которому роль предписывает говорить в сторону: вот это лгун, а это легковерный. Таким актером является ямщик, лежащий около охотников и как бы приглашающий зрителя не верить лгуну-охотнику и позабавиться над легковерием охотника-новичка. Художественная правда должна говорить сама за себя, а не с помощью комментариев и толкований, так что если б г. Перов устранил ямщика (несмотря на типичность этой фигуры), его „Охотники“ не проиграли бы от того, а выиграли бы.

Г. Крамской выставил одну большую картину: „Майская ночь“ и два этюда: „Охотники на тяге“ и „Голова мужика“... Все эти картины прекрасны.

Затем имеется несколько очень хороших портретов и пейзажей. Из портретов укажу на портрет писателя Островского, работы Перова, и на портрет г. Шифа, работы Ге; из пейзажей—на прелестную картину „Грачи прилетели“ г. Саврасова. О прочих портретах и пейзажах, как не специалист, умалчиваю.

Перепечатывается с сокращениями, по тексту „Полного собрания сочинений „Салтыкова-Щедрина“, М., 1937, т. 8, стр. 272.

И. Н. КРАМСКОЙ—Ф. А. ВАСИЛЬЕВУ

С.-Петербург, 6 декабря 1871 г.

...Теперь поделюсь с Вами новостью. Мы открыли выставку 28 ноября, и она имеет успех, по крайней мере Петербург говорит весь об этом. Это самая крупная городская новость, если верить газетам. Ге царит решительно. На всех его картина произвела ошеломляющее впечатление. Затем Перов, и даже называют Вашего покорнейшего слугу, и я рад, что с таким сюжетом окончательно не сломил себе шею, и если не поймал луны, то все же нечто фантастическое вышло—словом, кажется, недурна выставка. „Охотника“ Ник. Кор., нашего милого, сравнивают, как бы Вы думали, с кем? Ни больше, ни меньше, как с портретом Кнауса „Рабенека“. Лестно! Но, дорогой мой, как грустно, как грустно, если бы Вы знали, что нет пейзажиста у нас. Пейзаж Саврасова „Грачи прилетели“ есть лучший, и он действительно прекрасный, хотя тут же и Боголюбов (приставший) и барон Клодт, и И. И. Но все это деревья, вода и даже воздух, а душа есть только в „Грачах“. Грустно! Это именно заметно особенно на такой выставке, где резко выражается индивидуальность, где каждая картина должна выражать нечто живое и искреннее. Всех вещей 42, и все хорошие, но выделяющихся 5, 6, и это, согласитесь, много, особенно принимая в соображение выставки академические.

И. Н. Крамской. Письма. Изогиз, 1937, т. 1. стр. 38.

В. В. СТАСОВ

СКУЛЬПТУРНЫЕ ВЫСТАВКИ

(1872)

Из трех скульптурных выставок я начну с выставки г. Каменского, так как в ней всего менее нового и половина выставленных тут вещей знакома уже (только в другом виде) нашей публике. Группу „Первый шаг“ и головки статуй „Мальчик-скульптор“ и „Девочка, идущая по грибы“ мы видели на последних академических выставках, только там они были из гипса, а теперь являются исполненными из мрамора, следовательно, нам приходится теперь сказать только об исполнении их из этого последнего материала. Но известно, что нынче сами авторы не выполняют произведений своих из мрамора, а занимаются этим художники второстепенные, по известным правилам передающие композицию с верностью фотографического снимка, так что автору остается только пройти последним резцом наиважнейшие части своего сочинения. Нам показалось (конечно, впрочем, только на память), что некоторые подробности „Первого шага“ более выработаны теперь из мрамора, чем прежде из глины, например, платье на груди у матери, рубашка в складках на ребенке и т. д.; но все это несущественно, и мы остаемся при прежнем нашем мнении, что эта группа довольно мила и грациозна, но мало заключает того душевного выражения, которого тут надо было бы прежде всего ожидать. На лице у матери ровно ничего нет, да и лицо-то это мало изящно, и, сверх того (уже если на то пошло), вся-то голова этой женской особы довольно неладно прилеплена со своей шеей к плечам. Мальчуган же надулся, словно мышь на крупу, и пыжится без всякого резону. Наконец не надо забыть еще следующего: всякий, кажется, знает, что когда матери учат детей ходить, то к себе их манят, а не от себя их куда-то отправляют.

Из новых вещей г. Каменского нет ничего особенно замечательного. Статуэтки из обожженной глины: „Юноша, пробующий пистолет накануне дуэли“ и „Институтка на вакации“ так ничтожны и некрасивы, что их вовсе не следовало выставлять; большая фотография, представляющая любовную группу из сказки „Сандрильона“ как верх над камином, принадлежит к тому же разряду. Остается проект памятника Глинке. На обоих выставленных эскизах статуя самого композитора ниже всякой критики: тут пе-

ред нами какой-то неуклюжий медвежонок в пальто, а не гениальный человек, которого требуется передать грядущим векам в которую-нибудь из лучших минут его жизни. Пьедестал под некрасивой статуэткой безвкусен и неархитектурен; барельефы на нем, из опер Глинки, едва набросаны, но даже и в этом виде обещают что-то ординарное. Но что в высшей степени интересно даже и в этом неудачном проекте—это решетка вокруг памятника. Представьте себе группы колоколов, труб, литавр, скрипок и других оркестровых инструментов; они стоят на некотором расстоянии одна от другой и образуют что-то в роде небольших столбов, опор, и между ними, вместо решетки из палочек или каких-нибудь орнаментов, повсюду протянуты во все стороны пять нотных строчек с нотами; ноты эти—великолепная, гениальная тема „Славься, славься, святая Русь", стоящая теперь под всеми портретами Глинки. Что могло быть бесподобнее, как окружить Глинку вокруг его пьедестала нотами одного из колоссальнейших его созданий, нотами великого народного гимна в эпилоге „Жизни за Царя". Бог знает, когда и кто сочинит достойный памятник Глинке; но кто бы ни был будущий автор, он должен просить, вместе с комиссией монумента, позволения у г. Каменского употребить в дело его чудесную, оригинальную мысль „музыкальной решетки". Мне кажется, лучше и художественнее этого никто ничего не выдумает и не сгруппирует. Теперь по крайней мере хоть это упрочено за памятником Глинки.

А все-таки мне приходится кончить еще одним порицанием г. Каменскому: как это могло прийти ему в голову обезобразить чудную свою решетку каким-то непостижимым уродством: к одной из сторон ее он прислонил маленькую куклу дамы, одетой в платье и шляпку, в самом деле сшитые из материй. Эта безвкусная выдумка, ни к чему не нужная, превращает проект г. Каменского в ту сцену, где шарманщик выкидывает из-за ширм на растопыренных своих пальцах каких-то дам в шляпе, побитого господина доктора и гнусящего Петрушку, перекидывающего палкой. Подобного безвкусия еще не видано было на художественных выставках.

Выставка г. Забелло состоит из трех предметов: статуи Пушкина, статуэтки нагой девушки и женского бюста с натуры. Очевидно, что автор придает наиболее значения первому произведению; но я не могу с ним согласиться и был бы гораздо меньшего понятия об его таланте, если бы теперь выставлен был только один его Пушкин. Я не-

удовлетворен даже первоначальною мыслью этой статуи, и, мне кажется, многие со мной согласятся. Выставленный подле статуи листок содержит слова: „Прощай, свободная стихия“; из этого мы узнаем, что темой скульптору послужило известное стихотворение Пушкина „К морю“. И действительно, Пушкин представлен в дорожных больших сапогах, с плащом на плечах, с помятой шляпой в руках; он поднятою немного правою ногою стоит на камне, должно быть на берегу; глаза его устремлены вдаль. Но что же могло заставить художника взять себе темой такую минуту и такое стихотворение, в которых так мало выразился Пушкин—тот Пушкин, который дорог России, тот Пушкин, которому должен быть поставлен монумент? Что важного в красивом и поэтическом, но довольно незначительном по содержанию стихотворении юношеских лет, где Пушкин, прощаясь с морем, не без некоторой риторики тогдашнего времени провозглашает намерение удалиться „в леса, в пустыни молчаливы“ и вместе объявляет, что „мир опустел“, потому что Наполеон I умер („О чем жалеть? Куда бы ныне я путь беспечный устремил? Один предмет в твоей пустыне мою бы душу поразил, одна скала, гробница славы... Там погружались в хладный сон воспоминанья величавы, там угасал Наполеон!.. Мир опустел...“). Такие размышления и нынче мало могут встретить симпатии, а в будущем еще менее. Не в этих и подобных мыслях заключается для нас великость и значительность Пушкина: мимолетное настроение юношеских лет, в каких бы оно ни вылилось поэтических и изящных стихах, не может казаться нам чем-то существенным при оценке крупного, значительного для целой страны таланта. Пушкин по преимуществу поэт национальный, нарисовавший с изумительным талантом множество типов и сцен нашей жизни, и здесь вся его сила, все его могущество. Глубокие мировые мысли и чувства, возникающие у великих лириков в виду широких картин природы, не свойственны были натуре и таланту Пушкина, и не с этой точки зрения может и должен быть он взят и поставлен на монументе, сооружаемом Россиею и для России. Пушкин как „певец моря“—это вовсе не тот Пушкин, какой нам всем дорог и важен. Если же скульптору трудно, а пожалуй, невозможно изобразить Пушкина как автора „Онегина“, „Бориса Годунова“, „Русалки“, „Медного всадника“, „Капитанской дочки“, то пусть он и не берет себе темой никакой сцены, а прямо делает хорошую статую во весь рост, без всякого особенного движения, но только была бы

она полна жизни, поэзии, душевного выражения и таланта. Теперь же что мы видим? Какого-то „певца моря“ ничуть нам не интересного, в довольно театральной позе, наполовину похожего, коротконожку, закутанного в складки плаща (быть может, полезного для скульптора, но лишнего для нас). Нет, не такой памятник нужен Пушкину; ради бога поменьше скульптурной риторики и побольше сходства и простоты. Впрочем, вся верхняя часть Пушкина (кроме плаща, по-старинному „обуреваемого“ ветром, ради картинности) недурна в скульптурном отношении.

Небольшая статуэтка г. Забеллы,—нагая девочка, застигнутая врасплох во время купанья и, наклонившись, протягивающая руку к своему платью,—довольно мила по движению. Но главное произведение г. Забеллы на нынешней выставке—это бюст молодой девицы или дамы. Взглянув на этот бюст, нельзя ни минуты сомневаться, что он леплен с натуры. Все черты лица, эти живые, остренькие глаза, немножко обрезанный носик, милые улыбающиеся губы, толстенький подбородок, прекрасные плечи и выдающаяся грудь—все это выделано с чрезвычайной жизненностью и совершенством; волосы, изящно подобранные вверх над лбом и затылком, придают особенную моложавость красивенькой этой особе. Разве что только лоб, быть может, немного уступает по работе прочим частям бюста. В общей сложности, выполняя этот портрет, г. Забелло был совершенно на своем месте и выразил тут весь свой симпатичный и изящный портретный талант.

Теперь мне надо перейти к третьей скульптурной выставке, носящей на себе следы уже совсем иного таланта, таланта мужественного, полного мысли и силы, направленного прежде всего к выражению сюжетов мощных, значительных, в формах глубочайшей, неподражаемой реальности; я говорю про скульптуры г. Антокольского.

Какой главный признак настоящего таланта? Это постоянное развитие, постоянное самосовершенствование. В этом отношении г. Антокольский один из примечательнейших наших художников. Посмотрите, какими быстрыми, стремительными скачками он шел вперед. Начиная от первого своего произведения „Еврея-портного“ и проходя через „Спор о талмуде“ (откуда мы знаем только два бюста), „Инквизицию“, „Ивана Грозного“ и кончая нынешней его статуей колоссальных размеров—„Петром Великим“ какое постоянное развитие, какое беспрерывное движение вперед!

Для меня главная сторона таланта г. Антокольского—это способность передавать всю жизненность своего сюжета с

такою поразительностью, с такою правдою, какие редко можно встретить в скульптуре. Ведь скульпторы какого хотите времени точно присягнули весь свой век изображать покой и безмятежность; „статуарное спокойствие“, вошло даже в пословицу. И вот теперь, в среде русской художественной школы, является скульптор, у которого каждое произведение, наперекор всем старым привычкам, кипит жизнью, неудержимою силою, полно тех порывов и горячности, какие не часто бралась изображать даже и живопись. Глядя на новую статую г. Антокольского и припоминая все прежние его вещи, еще раз чувствуешь, что этот художник стоит особняком между всеми нашими прошедшими и нынешними скульпторами и что впереди у него должно предполагать громадную еще будущность.

„Петр Великий“ г. Антокольского был на московской политехнической выставке, и хотя поэтому сотни и тысячи людей его видели, московская печать ничего тут по-всегдашнему не поняла, и благоразумно промолчала. Давно ли она объявила, что „Иван Грозный“ того же художника — не русский царь и что не так надо представлять русских царей. А между тем Кенсингтонский музей в Лондоне (этот, можно сказать, общеевропейский музей нашего времени) потребовал себе теперь слепок „Ивана Грозного“ — первый пример с русским искусством — и поставит эту великолепную статую среди слепков с лучших созданий европейской скульптуры. Не знаю, что будет с „Петром Великим“ г. Антокольского, но достоинства его велики, и еще итальянские художники, когда статуя оканчивалась в Риме, утверждали, что во многих отношениях „Петр“ — еще высшее произведение скульптуры, чем „Иван Грозный“.

В самом деле, взгляните на колоссального русского царя, объятого грозным порывом мысли и страсти. Эта грудь как бы дышит, приподнимается под своим преображенским мундиром и андреевской лентой, голова горит, и глаза блещут; а каждая фибра на этом лице ходит и двигается. Вглядитесь в шею — до чего она натуральна, до чего она полна жизни. Одна рука откинулась далеко назад и сжимает почти судорожно трость, упертую в землю, словно враг или не исполнивший повеление русского колоссы стоит перед ним; левая рука сжимает зрительную трубку, голова приподнялась под своей полтавской треуголкой и глядит строгими, величественными очами вдаль. Какое выражение, какая сила дышат в этом лице, в этих глазах, во всем мощном повороте головы! Я слышал порицателей, я слышал заметки на те или другие частности, но в ответ на все я

скажу только одно: покажите мне в русской скульптуре статую, полную такой же силы и жизни. Что мне более или менее наклоненный нос, более или менее занесенная назад рука; что мне то или это положение ног—подробности, легко изменяемые, если бы сам художник когда-нибудь признал то нужным,—что мне все эти детали, когда вся статуя стоит передо мной, как живая, и глядит на меня живыми глазами. Когда же до г. Антокольского видали мы что-нибудь подобное в нашей скульптуре?

Новая статуя Петра Великого не исчерпывает всего Петра. Что же тут мудреного? Неужели придет такое время, когда один художник исчерпает всю эту колоссальную личность целиком и создаст ее в таких формах, после которых другим ничего уже более и не останется? Нет, это немыслимо. Таков уже был великан Петр, что, сколько ни будут хлопотать над его изображениями целые поколения художников, все еще неизмеримо много тем и сюжетов останется прозапас для их наследников. Поневоле это подумаешь, взглянув на все пробованные до сих пор изображения Петра. Сколько в каждом из них несовершенств, сколько слабых сторон! Лучшая, великолепная до сих пор была конная статуя Фальконета; но там, несмотря на всю силу и гениальность художника, несмотря на все величие и оригинальность мотива, присутствовало тоже и немало классической условности и ложной парадности прежнего искусства. Г. Антокольский сделал шаг вперед: он захотел поставить перед нами Петра живым человеком, и сделал это так, ка́к только сильный, глубокий талант способен это сделать.

Наше искусство должно гордиться статуей г. Антокольского, и в русском национальном музее она должна стоять, воспроизведенная из мрамора или бронзы, но только бы не вздумали—от этого боже сохрани—вылить из бронзы или высечь из мрамора одну только голову или бюст. Это было бы просто карикатурное дело. Что такое одна голова там, где дело идет о целой концепции, о целом великолепном создании, где мысль разлилась по всем частям, от верху и донизу, искала себе выражения в каждом уголке, в каждой подробности?

По обеим сторонам „Петра Великаго“ г. Антокольский поставил у себя на выставке фотографические снимки с двух своих эскизов: конные статуи Ивана III и Ярослава Мудрого, назначенные, повидимому, для какой-нибудь площади, моста или другого публичного места. Обе они кажутся мне созданием не только в высшей степени ориги-

нальными, но истинными chef d'oeuvres'-ами г. Антокольского. В некоторых отношениях я их предпочитаю даже „Петру Великому“, даром что эта последняя статуя большое, оконченное произведение, а те маленькие, быстрые эскизы, первоначальная мысль, требующая впереди еще тщательного, подробного исполнения. Предпочитаю же я их потому, что, по моему убеждению, своеобразие и реальность вряд ли могут итти еще дальше в изображении исторических сюжетов.

Великий князь Иван III, этот осторожный, сдержанный владыка, этот мудрый собиратель земли русской, представлен верхом на красивом коне, нетерпеливо крутящем голову и бьющем в землю копытом; на этом коне богатая восточная сбруя с кистями и бляхами; великолепная узорчатая попона наброшена ему на спину, и тут, на высоком татарском седле, в княжеской шапке и шубе, сидит Иван; он полон думы, он насупил брови и верною, твердую рукою осаживает коня своего. И выражение и красота целого, и необыкновенная новизна—все тут поразительно.

Но еще выше, на мои глаза, князь Ярослав, творец „Русской правды“, первый наш законник и мудрый устроитель своей страны. Он представлен у г. Антокольского глубоким стариком; на нем полувизантийский княжеский наряд, богатая епанча откинута за плечи, жемчужные нити спускаются по обе стороны шеи от меховой шапки: он до того погрузился в мысли свои, что, бросив поводья коня, рассуждает правою рукою, а левою тихонько перебирает себе бороду; а между тем конь его, такой же старик, как и сам его господин, с трудом идет себе своей дорогой, едва переступает, тоже как будто о чем-то размышляет.

Выше, говоря о статуе Петра Великого, я старался дать понятие о той жизненности, которою она дышит. Но меня еще более поражает та необычайная правда, которая здесь высказана, то отсутствие идеальности, то бесконечно смелое приближение к формам жизни, какое здесь присутствует и какого, кажется, еще никто до сих пор не решался испробовать в скульптуре.

Одного только я желаю нашей скульптурной школе: чтобы эти две маленькие статуэтки были отлиты громадной величины из бронзы и поставлены на одной из наших площадей.

Печатается, по тексту „Собрания сочинений В. В. Стасова“, Спб. 1894 г., т. I., отд, 2, стр. 387—396.

В. В. СТАСОВ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ВЫСТАВКИ

В настоящую минуту у нас в Петербурге целых два общества для художественных выставок, одно называется „Товариществом передвижных выставок“, другое—„Обществом выставок“. Между ними существует известный антагонизм, и я одного только боюсь: чтобы они как-нибудь не слились или, чтобы одно не задавило другое. Я ничуть не охотник до вражды и никак не воображаю, чтобы художество могло двигаться вперед посредством неприязненных отношений между художниками; но все-таки я твердо убежден, что если общество какое-нибудь настолько подвинулось, что в нем образовалось несколько групп, думающих разно и смотрящих на свое дело с противоположных сторон, тогда уже нечего хлопотать о слияниях. Им надо жить и действовать врозь, иначе ничего сильного, самостоятельного и путного у них не выйдет. Что касается двух наших выставочных обществ, у них тоже такая разница в направлении и целях, что поглощение одного из них другим было бы сущим вредом. Нынче господа художники, не чувствовавшие надобности участвовать в Товариществе передвижных выставок, опять кое-как приободрились, сошлись вместе, сочинили устав и выставку, но что же получилось в результате? Жиденькие, плохонькие, серенькие выжимки, и только. Всего лучшего, сильного тут уже не было.

Почти единственная живая, действительно выдающаяся картина выставки—это „Поминки“ г. Журавлева. Это вещь настолько верная преданиям талантливой русской школы, что на время выставки настоящее ее место было бы на Передвижной выставке, а после—в галлерее Третьякова, где собрано почти все лучшее, что сделано русскою новою школою. Г. Журавлев не принадлежит к числу самых крупных наших талантов, у него и колорит и письмо еще довольно неудовлетворительны и многое остается невыделанным в картине, но все-таки он один из видных наших художников, он способен уразумевать и передавать типы русской жизни метко и правдиво, его картины прибавляют свою нотку ко всему сделанному в последнее время нашим новым художественным поколением. Правда, он теперь как-то особенно приналег на купеческую среду, и последние его картины все отсюда взяты; но они хороши, они правдивы, в них много жизни и типов. На нынешний раз взгляните хоть на купца, сидящего на первом плане,—он один целая картина. Это, должно быть, сын того, по ком

идут поминки, с разливанным морем вина, с песнями и криками, но тоже и с тихою наставительною беседою отца духовного за жарким. Новый хозяин дома—толстый парень курчавый, с лоснящимися волосами, с ногами, как бревна, в высоких сапогах, с напухлым лицом, рдеющим от вина, но полным хитрости и сметки; посмотрите, как он облокотился одной рукой на стол, сам развалившись, как он откинул другую руку на стул, как он держит платок, которым, верно, поминутно обмахивается или утирает пот на лице; посмотрите, как он выставил во всю грудь бархатную жилетку с толстой серебряной цепью,—да ведь это прямо действующее лицо из комедии Островского, это какой-то разгулявшийся Тит Титыч. Посмотрите, как он всех презирает, как ему ни до кого дела нет, ведь это все шваль вокруг, ведь это все народ ест и пьет на его деньги, на рубли из его кармана. Но что кругом делается—как раз достойная обстановка этого нового купецкого командира. Купчиха старого покроя с платочком на голове, усевшаяся на главном месте, против двух батюшек, елейного священника и курчавого, торопливо уплетающего дьякона, целых два прихлебателя, один из чиновников, другой из военных, подымающий шум из-за того, что суетящийся лакей толкнул его горой тарелок в голову, толпа купчин сосем уже „готовых“ и горланящих во всю глотку с кашне на шее, с бутылкой в руках, купеческие портреты на стенах, тарелки под стульями, учтивые официанты, с почтением несущие свой похоронный кисель к расходившейся компании,—все это мотивы, метко и талантливо взятые, все это прибыль в списке русских картин. Очень мила также другая картинка того же г. Журавлева: „Официант, откупоривающий бутылку шампанского“. Усилие вытягивания штопора, почтительность, комильфотность и официантская выразительность, наконец, довольно приятное колоритное пятно общего делают этот этюдик чем-то примечательным на выставке посредственностей.

Картина г. Седова „Иван Грозный, рассматривающий спящую Василису Мелентьеву“ прекрасно написана что касается материй, штофов, соболей, атласов, но ровно ничего не значит как художественное создание. Художник даже так мало рассуждает о своем деле, что заставил богатую женщину старого времени, очень хорошо разумевшую, что такое значит комфорт почиванья, улечься самым нескладным манером на узенькой лавке, в самом окне, так что ей страшно надует сзади и завтра у нее будет неизлечимый флюс. Притом, если бы эта госпожа встала со своей лавки, а сам

Иван Грозный со своего тщедушного, жиденького креслица, они сию секунду ударились бы теменем в потолок: вот в какой нескладный уголок засадил их живописец, вот как он много заботился о своем деле, как он много соображал. Тот ли этот г. Седов, который однажды, при начале своей деятельности, написал милейшую картинку „Дворник, не могущий сам понюхать табачку"? Сколько там было юмора, живости, веселости, сколько обещаний будущего! И вдруг теперь писать только бутафорский гардероб! Я все еще надеюсь, что г. Седов поднимется снова, что он не пропал окончательно и пойдет опять писать такие хорошие вещи, какими начал; нынешний блестящий его колорит оказал бы ему при этом знатную услугу...

Теперь мне надо обратиться к картинам г. Якоби. Во-первых, мне ужасно кажется жалким, что этот художник, будучи прежде членом Товарищества передвижных выставок и даже одним из учредителей, потом вдруг взял да вышел из Товарищества. Всякое отступничество статья неладная, а тем более отступничество от такого превосходного дела. Перейти от худшего к лучшему, кто этого не похвалит? Но, представьте себе, бросить людей сильных, талантливых, пойти к слабым и посредственным, что за цель, что за охота? Вот это раз. А потом надо сказать, что, к сожалению, г. Якоби давно уже не идет вперед. Как много обещал этот художник прежде, вначале! И что же? После своего „Робеспьера", вещи действительно замечательной и много обещавшей, г. Якоби никогда уже не сделал ничего, даже издали к ней приближающегося. Пошли у него все анекдоты из сферы барской, аристократической, но развития таланта при этом не произошло. В последнее время г. Якоби как бы особенно прилепился к эпохе Анны Ивановны и к прославлению Волынского—за что, почему, с какой стати—вот что остается совершенно неизвестным. Вот тоже хоть бы, например, с сюжетом нынешней картины г. Якоби. Что тут такое налицо? Русские войска, проходя через чужие земли, понаделали там кое-каких изъянцев. Те требуют вознаграждения, ну и, разумеется, стараются выторговать побольше. Что на это говорит наш великий патриот, великая душа? Конечно, из уважения к собственному достоинству, к истинной чести своей страны он спешит потребовать от своих товарищей-министров, чтобы скорее заплатили что следует по правде и справедливости? Куда! Наш самодур расходился не хуже любого купчины с толстым животом и темной головой. „Не давать им ничего, канальям,—кричит он,—и так обойдутся, ничего с

нас не возьмут, дудки, сила-то ведь на нашей стороне. А вы, господа, чего вы это так разнежничались с чужими людьми! Ведь я знаю, из чего вы хлопочете. Вот вы—оттого-то и оттого-то, вот он—оттого-то и оттого",—и пошел, пошел чесать всех. Что же во всем тут хорошего, что великого, что примечательного? Какой это патриотизм, какое это чистое сердце и светлая мысль! Это опять всегдашнее насилие, и ложь, и темнота головная, опять прежняя гадость и болото. И такую-то несчастную тему брать темой для апофеозов и гимнов посредством кистей и красок! Нет, таких картин нам не нужно. Они только фальшивую монету суют нам в руку вместо настоящей.

Но положим, что все это на деле было совсем иначе, что Волынский действительно не переставал быть великим и глубоким человеком, защитником правды и гонителем всяческой современной гнили и зверской черноты. Все-таки я скажу, что картина г. Якоби не выполняет своего назначения. Все типы так ничтожны, не нарисовалось ни одной личности, ни одного характера: вы не видите перед собой страшного Бирона, надменного и неумолимого,—из-за ширм выглядывает, даже не по направлению к сцене действия, какой-то ординарный камер-лакей в розовом кафтане, безобидный; и ни для кого не опасный; вы не видите перед собой Остермана, умного, фальшивого, ловкого и находчивого притворщика,—в креслах сидит, закутанный соболями, опять-таки какой-то самый обыкновенный больной старичок; вы еще менее видите генерал-майора князя Трубецкого и тайного советника Степанова: те уже и совсем повернулись от зрителя и только показывают ему свои кафтаны и парики; Головкин только с ничтожнейшею миною поворачивает голову к Остерману; кн. Черкасский и совсем спит (как это вероятно во время ожесточенных воплей и криков Волынского!); наконец, сам Волынский—плохой актер с очень неприятным и еще неприятнее искаженным лицом—вот и все, что содержит картина по части типов и выражений. Немного же тут пошло в дело творчества.

Что же касается технического исполнения, то оно отличается той необыкновенной пестротой и радужностью, которая не покидает более г. Якоби со времени его „Шутов" и не свидетельствует о выработанности вкуса. Признаюсь, эта картина ни в каком отношении не есть приобретение русской школы. Много претензий, мало дела.

Мне, право, кажется гораздо более толку в „Сельском пономаре" г. Добровольского, помещенном в задней ком-

нате по циркулю и потому никем почти не замеченной. Г. Добровольский еще только начинающий, а г. Якоби давно уже профессор, и все-таки я бы сказал, что, несмотря на все несовершенства, первый написал недурный этюд с натуры, а второй —пеструю фантазию из головы, в роде одной из тысячей картинок, отмаханных на скорую руку кем-то в иллюстрации.

Портретов на выставке необыкновенно много. Что это вдруг случилось с художниками, не пожелавшими быть членами передвижных выставок? Неужели им неизвестно, что смотреть целую залу портретов столько же несносно, как огромный альбом с фотографическими карточками? Есть ведь у них в Обществе и собрания, и депутаты, и члены, и правление, как же никто не сообразил, что так нельзя, что все будут жаловаться!..

Пейзажей на нынешней выставке тоже целая куча. И, однакоже, ни одного замечательного. Правда, кавказские пейзажи г. Мещерского не худы и даже красивы по выбору местоположения—еще бы! дело идет на Кавказе, среди скал и озер,—но писаны они с небольшою художественностью; правда, пейзажи П. П. Верещагина очень многочисленны, но по-всегдашнему мало интересны и так бледны, словно краски дождем смыло или они вылиняли; правда, три пейзажа г. Орловского, все неаполитанские, тем приятны, что потщательнее прежнего писаны и, значит, показывают успех, но начинают клониться к какой-то рутине, к какому-то постоянно одному и тому же колоритному эффекту, состоящему из желтых полос вдали и густых темномасака пятен напереди; правда, г. Клевер художник не без дарования, но он тоже скорыми шагами идет к устройству своей особенной рутины, с красным горизонтом в фоне, с белыми площадями напереди и чем-нибудь черным (сучки дерева, ворота, домик) посредине.

Но всего более огорчил меня между пейзажистами г. Айвазовский. Не в том я бы его упрекнул, что он опять серую волну представил на нескольких аршинах холста, не в том, что прислал на выставку пейзажи изумрудные, розовые и другие, а то, что созвал целую толпу учащейся молодежи, написал перед ними картину в 2 часа и потом выставил ее на выставке. Вот это так уж никуда не годится! Кто пишет двухчасовые картины, тот про себя держи этот несчастный секрет, не выводи его наружу, а особенно не разоблачай его перед учащеюся молодежью, не учи ее легкомыслию и машинным привычкам. Ведь юноши добры, великодушны, способны легко увлекаться. Что как

они вздумают восхититься подобными приемами, сочтут их за что-то хорошее, станут аплодировать, сразу не поймут, что все это только неприличный фокус. И что это за писанье картин при других, в разговорах, с демонстрациями? Мастерская художника—ведь это не клиника, ведь тут дело идет о творчестве, где человеку надо быть одному с самим собой, где надо забыть о разговорах, публике, о десятке вытаращенных глаз.

Прощаюсь на г. Айвазовском с выставкою Общества выставок, потому что не нахожу ничего особенно хорошего сказать про скульпторов (разве только, что бюст г. Якоби, вылепленный г. Чижовым, мало похож и на свой оригинал и на Вандика, но зато усы поднимаются к носу, словно пиявки, ищущие острыми хвостиками своими ноздрей г. Якоби), и после всего этого перехожу, наконец, к Товариществу передвижных выставок. Здесь уже все другое, здесь приютилось все, что только у нас есть талантливого и хорошего, здесь всякий перестает уже встречаться на каждом шагу с падением, убылью или косною неподвижностью таланта, здесь вступаешь в ту область, где художники идут вперед, развиваются, дают лучшее, к чему способны.

Чтобы устроить свою нынешнюю, 5-ю передвижную выставку, этим людям нужно было справиться с большими хлопотами и трудностями. У них отняли прежние залы, им негде было выставлять. Счастье, что Академия наук согласилась отдать им свою большую конференц-залу, а то бы, пожалуй, им пришлось плохо и выставка не состоялась бы. Потом многие из членов, всегда присылавшие свои вещи, на этот раз ничего не дали (напр., гг. Перов, К. Маковский, К. П. Клодт, Саврасов и др.), ничего не получено от наших заграничных пенсионеров, в прежнее время выставлявших у Товарищества свои вещи, наконец, ни один скульптор не прислал сюда ни единой головки, ни единой фигурки своей работы. И, однакоже, несмотря на все это, выставка Товарищества вышла одною из самых лучших в числе всех бывших до сих пор. Вот как живуче и полно сил собрание лучших русских художников, вот как они твердою стопою идут к своей цели и не смотрят по сторонам ни на какие препятствия.

Выставка их состоит всего только из 42 картин, но плохих вещей тут нет: ничего подобного тому баласту, во времена прежних выставок старинного покроя, который очень хорошо сознавался, но на выставку все-таки попадал, для чести и порядка. Конечно, на нынешней выставке

не все картины равного достоинства и не имеют претензии считаться высшими созданиями искусства, но в общем итоге своем дают тот результат, что авторы их—одни идут смелым, бодрым шагом вперед, другие не спускаются с той ступени, на которую успели раньше подняться, все же вместе приносят крупную честь нашему искусству и служат примечательными его представителями.

Одна из самых значительных картин передвижной выставки—это небольшая картина г. Бронникова „Художники в приемной богача". Г. Бронников человек уже пожилой, и всем казалось, что от него нельзя более ожидать нового успеха и нового развития. Можно было думать, что он до конца своего века останется при изображении пифагорейцев, Апеллесов, гречанок и римлянок, всевозможных средневековых сцен и т. п.; трудно было предполагать, что он уйдет когда-нибудь от природы, совершенно условной и фальшивой, от прилизанности и неправды типов, лиц, сцен, движений; и, однакоже, невозможное совершилось. Г. Бронников вдруг прислал из Рима картину в самом деле прекрасную, где много жизни и правды. В парадную приемную итальянского богача, полную бархата, штофа и позолоты, великолепной мебели и хрустальных люстр, пришли утром два художника: один молодой, красивый и франтик, с огромным свернутым планом подмышкой и торчащими из карманов записными книжками, довольно храбро рассматривает комнату, но другой, более пожилой, человек совсем бедный и робкий, как усталая кляча, уткнул нос в пол и хоронится за спиной франтоватого товарища своего. Большого художества от него ожидать, кажется, нечего; он еще наполовину ремесленник, но его печальная и комическая мина, его оробелость перед блеском, к которому он не привык, его неловкость—все это удалось у г. Бронникова прекрасно. А немножко впереди их камердинер, еще не одетый, по-утреннему в фартуке, с метелкой в руках и толстой оттопыренной вниз губой, стоит в дверях и докладывает барину: вот мол, какие-то пришли и спрашивают. Все вместе—одна из удачнейших маленьких комических сцен, выраженных живописью. Работа деталей превосходная.

Г. Владимир Маковский прислал из Москвы новую свою картину, одну из лучших когда-либо им сделанных: „Казначейство в день получения пенсии". Как всегда, колоритом этот художник не блистает, но по крайней мере исчезла та неприятная чернота, которая немножко портила многие лучшие создания этого талантливого живописца, например, его „Любителей соловьев". На нынешний раз г. Маковский

воротился к тому умеренному и недурному тону, которым писан его chef d'oeuvre „Приемная у доктора“. Да и вобще надо сказать, нынешняя картина близко подходит, по мастерству и выбору типов, к „Приемной“, только перспективы гораздо больше: зала большая, и коллекция характерных личностей, сошедшихся тут за деньгами, идет далеко вглубь. Старая генеральша в изношенном ваточном салопе, но глубоко чувствующая свое достоинство среди этих разночинцев и сопровождаемая молоденьким круглолицым лакейчиком в военной ливрее; отставной военный, рассказывающий на лавке свои беды и похождения; старуха-чиновница с старенькой улыбочкой на потухшем лице, советующаяся в углу со старым чиновником, прижавшим палку подмышку; вдали вихреватый господин, наклонившийся к столу и расписывающийся в получении; низкие, спускающиеся своды повсюду своей гладкой штукатуркой; толпа курьезных людей в ветхом платье и орденах, чающая движения воды, наконец, направо в уголку, привычная посетительница, знающая, что скоро конца не дождешься, и потому быстро ворочающая своими спицами и чулком под разговор словоохотливого военного—из всего этого г. Маковский сделал одну из лучших картинок русской школы и одну из талантливейших своих вещиц.

Г. Васнецов поставил на выставку решительно лучшую до сих пор картину свою: „С квартиры на квартиру“. Это петербургские Филемон и Бавкида переселяются с Петербургской на Выборгскую. Я думаю, каждый из нас таких встречал. Что за бедные люди, что за печальная порода человеческая! Два узелка да кофейник—вот все их имущество; истасканный печальный салопишко, протертое до нитки пальтишко, платочек на голове у одной, поднятая вверх ушами шапка на голове у другого—вот весь их гардероб. Но какая тоска и унылость вокруг! Они идут, согнувшись и прижавшись друг к другу, бедняги, целиком через Неву; белая степь кругом, стая галок или ворон позади их спускается с неба и собирается рассесться на снегу; но впереди у бедных стариков есть и верный друг, утеха старости: разжиревшая на объедках и огрызках моська на низеньких ножках. Она тоже переезжает, она тоже состарилась и теперь только на секунду остановилась перед своими господами на снегу: куда же, мол, еще итти? Прекрасная картинка! И написана она прекрасно. Желтый, мутный колорит как раз в „препорцию“ пришелся по унылой теме.

Есть, кроме г. Бронникова, еще два сюжета иностранных: „Счастливая мать“ и „Попался“ г. Гуна. Художник раз

вошел случайно в маленькую французскую комнатку, служившую и кухней и жильем. Посреди комнаты красивая молодая женщина сидела, лаская своих ребятишек, а третий ребенок, девочка постарше, с белокурыми косичками, заплетенными на затылке, наклонившись, доставала куклу из люльки. И вот эту-то маленькую горницу написал г. Гун с тою элегантностью, с тем чудесным изяществом кисти, которая отличает его—правда, немножко на иностранный манер—среди решительно всех наших нынешних художников. Дети, мать, мебель, посуда, плиты очага, стены—все это написано так чудесно и так живо, до того правдиво и привлекательно, что всякому, кажется, хотелось бы держать такую картину у себя в комнате. Другая картина г. Гуна столько же чудесно написана, а, быть может, и еще тоньше предыдущей. Она представляет середину дворика в Нормандии.

Мать, красивая и молодая, стирает, отец, в блузе и колпаке, только что воротился домой со своим осликом, и тут-то он приструнил своего сыночка-шалуна, только что собиравшегося бежать к другим ребятишкам, выглядывающим из-за угла с бумажным змеем в руках. Бедняжка прижался к стене, дает ответы из-под козырька надвинутой фуражки, а как бы ему хотелось скорее улизнуть отсюда! Читатель видит—содержание не особенно богатое и новое, но написана картинка великолепно. С таким тонким чувством в каждой черепице, в каждом кусочке стены, земли, в каждой подробности фигур, платья, воздуха—что не худо было тут поучиться многим и многим из наших художников.

Г. Мясоедов выбрал, как всегда, сюжет для своей картины превосходно. Редкие из наших живописцев берут себе такие интересные темы, как он (вспомните, начиная с „Бегства Самозванца из корчмы“, продолжая „Колдовством в поле“, „Присяжными у суда“ и „Чтением манифеста“). На нынешний раз он захотел написать сцену „Опахивания“, т. е. ту языческую сцену, уцелевшую до сих пор в нашем народе, где женщины, полунагие и с распущенными волосами, бегают ночью по полям, впрягшись в соху, с огнем и вилами в руках, визжат старые обрядные песни и гонят прочь смерть во время эпидемии людей и скота. Тема богатая, и вышла она у г. Мясоедова прекрасно. Это одна из удачнейших его картин. Головы нескольких старух, с любопытством и озабоченностью протянутых вперед, молодые тела, озаренные пылающим костром, мечущиеся фигуры в одних рубахах, и все это на фоне туманного поля и густого сине-зеленоватого неба выразилось крайне эффектно и интересно.

„Раздел“ г. Максимова несколько уступает его прошлогодней превосходной картине „Колдун на свадьбе“ и в интересе, и в характерных типах, и в мастерстве выражения, но все-таки это одна из отличных картин новой нашей школы. Два брата расходятся из-за жен своих: одна невестка еще сердито огрызается со своей скамейки и высказывает все свои претензии—это пожилая; другая, молодая и кроткая, стоит почти спиной к зрителю и, наклонив голову, показывает нам красивый затылок и шею. Оба брата, и старший, и младший,—предобродушные, претихие; они, кажется, совершенно нехотя расстаются. Но что делать? Пришла крайность, надо разойтись, от баб покоя нет. По самой середине избы лежит груда хозяйского добра, полотно, берды, хомуты, сермяги, кожи; судьи—староста с двумя товарищами—сидят под образами, происходят уже последние рассуждения, и старший брат сейчас разрежет хлеб надвое, и тогда уже всему конец. Вот содержание картины. Она выполнена прекрасно и тщательно, но, к сожалению, ее полному успеху мешает только белесоватый колорит, сообщающий сцене не совсем приятный тон.

Между пейзажами „Тихий вечер“—лучший из всех писанных до сих пор г. Брюлловым пейзажей; „Украинская ночь“—лучший из всех пейзажей г. Куинджи, что, конечно, сильно порадует всякого, желающего большого успеха этому поэтическому художнику, все еще не успевшему овладеть тем мастерством, которое ему необходимо и которого, кажется, рано или поздно, он непременно добьется. Два пейзажа г. Боголюбова: „Летняя ночь на взморье“ и „Пожар Кронштадта“ принадлежат к числу самых блестящих произведений этого художника, особливо первый, где дали на горизонте, с иллюминацией и фейерверком представлены превосходно; пейзаж М. К. Клодта „Полдень“ передает в великолепных тонах, из-под дерева налево, на первом плане, чудесную широкую равнину, залитую солнцем; наконец несколько новых пейзажей г. Шишкина достойно продолжают поддерживать славу этого отличного художника. Между ними лучше всех „Чернолесье“, представляющее чрезвычайно капризную местность, то понижающуюся, то повышающуюся среди темной группы дерев, и „Пчельник“, необыкновенно оригинальный пейзаж, весь заставленный, самым неправильным образом, древесными ульями, выдолбленными из колод наподобие домиков и постановленными на траве. Кругом, среди зеленой дичи, раскинулось несколько деревьев, и на их вершинах приютилось тоже несколько таких домиков для пчел,—мастерская кар-

тина, с необыкновенно оригинальною и национальною физиономиею. Только зелень капельку слишком зелена.

Наконец остаются еще портреты. Здесь, между произведениями г. Ге, является лучший из всех написанных им до сих пор портретов: это портрет Ал. Ант. Потехина, по силе, глубине и интересу представления уступающий одному только его портрету—Герцена, который, конечно, выходит совершенно из ряду вон. Между портретами же г. Крамского, давно пользующимися такою громадною репутациею, занимает одно из самых значительных мест превосходный портрет наследника-цесаревича, с изумительно написанными головой и руками, не говоря уже о всей внешней обстановке, и еще портрет А. С. Суворина, сделанный черным карандашом. Этот последний выполнен мастерски и чрезвычайно похож; к сожалению, мы тут встречаем грустное и задумчивое выражение, которое не всегда бывает на лице оригинала. Знакомые А. С. Суворина привыкли скорее видеть его лицо оживленным, сильно воодушевленным, что, конечно, придает ему свой особенный характер. Надnях будут на выставке еще два портрета работы г. Крамского: Дм. Вас. Григоровича и Як. Петр. Полонского, и, говорят, оба портрета превосходны. Но они принадлежат г. Третьякову и не приезжали еще из Москвы, когда я был на выставке.

Итак, вот сколько хорошего и примечательного заключает передвижная выставка, невзирая на все помехи и невзгоды. Как этому не радоваться! Только бы это чудесное товарищество не расстроилось и не разбрелось, вот чего я более всего желаю. Вероятно, и многие другие со мною тоже.

Печатается по тексту „Собрания сочинений В. В. Стасова", 1894 г., т. I, раздел 2, стр. 523.

В. В. СТАСОВ

ПЕРЕДВИЖНАЯ ВЫСТАВКА

(1878)

I

...Товариществу передвижных выставок с каждым годом все труднее. Всякий раз являются все какие-нибудь новости, не в помощь, а на помеху. То академия отказывается более давать ей для выставки свои залы, тем публично доказывая, что ее вовсе не утешает почин и успех русских художников, желающих быть самостоятельными и хлопочу-

щих о собственном своем деле; то возникает, под протекцией той же академии, какое-то особое Общество выставок, желающее быть монополистом и закликающее всех экспонентов к себе; то выходят вон, под удивительными предлогами, иные члены, то без всяких предлогов другие умирают, а третьи—и того хуже, живы остаются, да не хотят ничего делать. И что же? Товарищество, посмотришь, и в ус себе не дует: возьмет да стряхнет с себя одну беду за другою и потом стоит себе попрежнему живое, сильное и здоровое, как ни в чем не бывало. Видно, и в самом деле все русские художественные силы тут в сборе, одна другую притягивает, одна другой помогает, и идут они все по настоящей дороге. И какое славное заглавие у этих молодых людей—„Товарищество"! Как они хорошо себя назвали, какими добрыми товарищами стоят все рядом. Мне кажется, если бы у нас существовали старинные процессии, и праздники, и торжества, и разные сословия народной деятельности должны были бы там присутствовать и итти в торжественном шествии, наше Товарищество должно было бы написать на своем знамени: „Согласьем малые дела растут, раздором и большие рушатся". В этой паре слов была бы рассказана вся история его жизни и роста. Нынешняя передвижная выставка, *шестая* числом, занимает *третье* место по количеству произведений (выставка 1875 года заключала 83 произведения, выставка 1874 года—71, нынешняя—69, выставка 1871 года—47, выставка 1876 года—45, выставка 1872 года—44). Сверх того, на нынешней выставке находится еще 232 произведения покойного члена Товарищества, профессора К. Ф. Гуна. Достоинство же и блеск большинства выставленных нынче произведений таковы, что поминутно приходилось слышать сожаление целых групп публики, зачем вот эта, и вон та, и еще та, и та, и та картина не едут на всемирную парижскую выставку. Но Товарищество ничего не отвечало, а мне кажется, думало про себя: „На что? Зачем? Мы уже и так довольно дали для Парижа. Ведь в том, что туда посылается, все самое хорошее, и сильное, и важное—все наше. Что же еще? А мы вот лучше позаботимся о том, чтобы и у нас дома, в разных краях России, наши собственные товарищи по отечеству увидали, что у нас творится талантливого и значительного. Надо со своих начинать, до других черед потом дойдет".

Такого образа мыслей совершенно не разделяет, да, кажется, и не понимает проф. Перов, который вдруг заявил, что он выходит из Товарищества, потому что не со-

гласен с путешествием картин по России: по его мнению, довольно им быть на выставках в Петербурге и Москве. Вот-то чудный образ мыслей! Точно будто в провинции не люди живут. После этого, значит, тоже и сочинения Пушкина, Лермонтова, Гоголя, гр. Льва Толстого, Островского, Гончарова надо читать только в Петербурге да в Москве, а в остальные русские места вовсе даже и пускать их не надо—на что им! Не стоит! Да, вот как люди переменяются, вот как идет иногда книзу, вместо того чтобы кверху, уровень мысли и понимания, даже у людей самых талантливых и выходящих из ряду вон. Зато иной раз та же отметина какого-то изъяна ляжет и на творчестве...

Мне хочется начать мой обзор выставки с того, что на ней есть самого важного, т. е. с доказательств успеха и развития. Выше и важнее этого, конечно, ничего нет.

Как сочинение мне кажется самою значительною картиною на выставке „Встреча иконы" г. Савицкого. Вместе с тем это лучшая картина этого художника. Здесь он сделал вдруг такой шаг вперед, какого просто невозможно было от него ожидать, судя по прежним его произведениям. Вначале г. Савицкий писал очень грациозные маленькие картинки, довольно характерные по типам и очень-очень не худые даже по колориту, теплому и солнечному. Потом вдруг у него краски пропали, он стал писать все серее, белее и бесцветнее, и вместе с тем картины его, несколько увеличивались в объеме, настолько же принимали вид сухих и бездушных фотографий с натуры (наприм. его „Ремонт железной дороги"). Казалось, от г. Савицкого нечего более ожидать, и вдруг—неожиданное превращение! Только не в худую сторону, как у нас слишком часто, на беду, бывает, а в хорошую. Г. Савицкий нежданно негаданно привез на передвижную выставку картину, хотя и опять большую, но превосходную, хотя и грязно и серо написанную, но полную такого содержания, таких типов и такой правды, которые делают ее одним из самых значительных и важных созданий новой русской школы. Приземистая, захолустная, белорусская деревенька на опушке леса—вот это фон картины, это ее задний план. Напереди, на дороге, не доезжая деревни, остановился тарантас, где везут куда-то вдаль, верно к важным людям и по важной надобности икону. Лошади деревенские, сытые, во франтовских медных наборах; на козлах сидит, без шапки и только завязав платком щеки, какой-то отставной, запущенный кучер, совершенно равнодушный и тупо смотрящий вперед. Один из дьячков, старый и усталый, вылез уже давно из своей телеги на землю и,

зайдя за тарантас, подальше от всего, что у него за спиной делается, с наслаждением нюхает табачок рядом с жеребенком, который точь-в-точь с таким же наслаждением трется о колею. Между тем главный персонаж, путешествующий протопоп, с налитым лицом и разбухшим красным носом, в камилавке и лисьей шубе, потихоньку выкарабкивается, прямо на зрителя, из нутра тарантаса, где еще брезжит красный огонек свечек, зажженных во всю дорогу кругом иконы. Его подмышку небрежно поддерживает, даже не глядя на него, служка, которому, кажется, все эти процедуры давно надоели и который как-то неопределенно упер глаза перед собой в землю, держа, впрочем, подмышкой церковную кружку с красною печатью—доброхотные, мол, датели, наверное, и тут какие-нибудь найдутся... Но пока спутники иконы так мало о ней думают и каждый из них занят своим собственным делом, сама-то икона уже давно вынута из тарантаса и, сияющая тяжелыми серебряными ризами, появилась в самой середине картины. Красивый молодой мальчик, должно быть из самого хорошего тут дома, обутый в сапоги и из почтения спустивший свой тулупчик с плеч до пояса, поддерживает икону на расшитой ширинке, выразив на милом лице своем самое глубокое умиление и благочестие; за другой край поддерживает икону почтенный старик, степенный и важный, может быть, староста, в синей сибирке, с густыми седыми волосами, ровно спустившимися на лоб. И вокруг серебряного сияющего центра картины—иконы—широким опахалом распространяется толпа крестьян и крестьянок, сбежавшихся из деревушки на приезд чудной, благодатной гостьи. Некоторые поспевают еще издали, на всем бегу вдевая поднятую руку в зипун или шугай, старухи туда же ковыляют, немножко избоченясь, чтобы достать медную копейку из кармана; спугнутые гуси, подняв крик, плетутся в сторону, а на самом переди уже ревностная толпа стоит на коленях. Сколько разнообразных лиц, физиономий и характеров! Тут есть и молодые, и старые, и горячие фанатики, напр., коротенькая желтая старуха, так и сыплющая себе крестные знамения на лоб и грудь, а также и тихо умиленные, напр., отставной солдат, должно быть, уже давно воротившийся назад в деревню, а теперь кротко посматривающий на икону из-за других, впереди стоящих; тут и благочестивые старики, тут и румяные молодухи, кажется, покуда еще менее других охваченные религией и оттого не торопящиеся стать на колени, тут есть и маленькие дети, ничего еще не понимающие и только участвующие в интересном

спектакле; наконец тут есть и бедная крестьянка в душегрейке, самая ревностная и самая поспешная, которая раньше всех прибежала и впереди всех кланяется в землю лбом, под самую икону, а сама не забыла в ту минуту свою дочку, рыжую растрепанную девочку в бедном сарафанчике, и правой рукой гнет ее за шею туда же, кланяться в землю: „Учись, мол, и ты, Анютка, как надо молиться!“ Вся картина в общей сложности—это богатая масса мотивов, выразивших самое искреннее чувство, веру, счастье душевное, порыв энтузиазма, тихое довольство и обожание—и тут же рядом ум и глупость, смышленность и ограниченность, жирную сытость и изнуренную долгими годами скудость. Многие, даже из тех, кто полюбил это оригинальное русское произведение и любуется на него от всего сердца, наверное, все-таки горько жалуется на его несчастный, мутный колорит. Я тоже, вероятно, с целой другой половиной зрителей, не меньше первых жалуюсь на колорит г. Савицкого и был бы не менее кого бы то ни было счастлив, если бы „Встреча иконы“ написана была превосходнейшими теньеровскими или остадевскими красками. Но что делать, этого нет, станем довольствоваться хоть тем, что есть. Притом же, мне кажется, г. Савицкого немножко выгораживает, во-первых, то, что у него в картине действие происходит русскою, невзрачною, пасмурною осенью, незадолго до холодов, а во-вторых, то, что вообще русской школе краски не дались. Исключения слишком, слишком редки, немножко поцветней, немножко побесцветней—разница, пожалуй, не ахти какая.

Другая картина на выставке, которая должна, мне кажется, сильно радовать каждого, кому интересно наше искусство,—это „Засуха“ г. Мясоедова. Со времени первой его золотой медали („Дмитрий Самозванец в корчме“) это третья его в самом деле очень хорошая картина. Г. Мясоедов имеет дар почти всегда выбирать необыкновенно интересные сюжеты для своих картин („Заклинание“, „Опахивание“, „Земство обедает“, „Похоронный обряд у испанских цыган“ и т. д.), но не имеет дара всегда исполнять их с тем талантом, какого требуют эти сюжеты. Одно время можно было даже опасаться, что он никогда не создаст картины, выходящей за пределы порядочности и приличности, но две его вещи доказали противное: „Чтение крестьянского положения 1861 года“ и нынешняя „Засуха“. Первая из этих картин тотчас же была замечена всеми, на выставке 1874 года, по мастерской группировке своей, по прекрасным типам и выражениям и в особенности—вещь,

совершенно новая у г. Мясоедова, — по эффектному колоритному пятну, отлично сосредоточенному на самой главной точке картины—на красивом деревенском мальчике, читающем „Положение“, усевшимся кругом него в овине мужикам. Нынешняя „Засуха“ не представляет такого же эффекта по части колорита, но зато в десять раз превосходит прежнюю картину во всех остальных отношениях. Г. Мясоедов еще новый раз доказал, что он не остановился, а идет все вперед, не огромными скачками и порывами, как таланты самого высшего разбора, но прочно и верно, так что от этого художника надо ожидать еще очень многого. В „Засухе“ перед нами пустынное поле, с потрескавшейся землей и неумолимо раскаленным небом. Почва изныла от бездождья, бедные люди—тоже. Эти работяги, которые только своим полем и живы, совсем, наконец, выбились из сил, всякую бодрость и надежду потеряли, пошли, сложились своими медными пятаками и позвали попа—молебен служить на поле. Понесли хоругви, поставили маленький столик, и сверх него большую красную глиняную чашку для святой воды, а по крайчикам прилепили тощие свечи желтого воска; пришел старик-батюшка, в светлых и узких ризах, положил крест, взял книжку и, наклонившись вперед, читает. Около отставные солдаты и крестьяне посановитее, все те, кто в сапогах ходит и исправные кафтаны носит, одни—хоругви держат, другие—целый ряд образов, словно сплошной иконостас на руках. Им всем солнце прямо в глаза, и они щурятся и морщат лоб и брови, но крепко наблюдают важность момента и роли, они стоят лицом к святой воде, к кресту и священнику. Позади же священника столпилась густая толпа черносошников в лаптях и дырявой сермяге. Одни повтыкали свои палочки в сухую землю и сверху навесили свои шляпы на время молебна, другие валяются на земле, а сами они, кто на ногах, кто на коленях, со всею страстью мольбы и ожидания слушают слова молебна и голос батюшки. По их лбам и щекам, по их бороде и платью яркими пятнами и длинными полосами лежит солнце, иные тоже должны щуриться и морщиться от этого несносного солнца, словно от надоедающей неотвязной мухи, но какие выражения повсюду, какие глаза, какие истомленные лица, какая бедность и нужда, какая горячность на потухающих лицах сморщенных старух, какое мужественное, даже среди крайней беды, выражение у этих мужиков с бронзовыми мускулами, какие великолепные головы рядом с усталыми фигурами, какие красивые молодые женщины и девушки в

живописном полуазиатском расшитом узорами тульском костюме, какие характерные нищие и слепцы со своими бельмами и поводырями! Вся картина—один стон и вопль наболевшей души. Это хор, готовый всякую минуту взять в унисон одну и ту же ноту. В картине г. Савицкого сто разных желаний, надежд и ожиданий несутся из всех этих бедных человеческих грудей вокруг иконы; здесь у всех одна и та же мысль, одно и то же ощущение, и нет во всей картине ничего другого, кроме этой мысли, кроме этого ощущения. В этом сосредоточении целой картины к одному-единственному, нераздельному пункту вся сила ее. Картина написана прекрасно, но если бы она сияла солнечными могучими красками, как другая, еще недавняя картина г. Мясоедова „Чтение положения", если бы земля на переднем плане была не фиолетовая и если бы еще не было иных недочетов в рисунке (особенно огромных чухонских плоских ступней, каких никогда не бывало у русского народа, отлично сложенного), картина выиграла бы еще вдвое.

Третий художник, сделавший отличные шаги вперед,— это г. Ярошенко. До сих пор его можно было считать только даровитым учеником, твердою рукою прокладывающим себе настоящую дорогу этюдами с натуры, с отдельных фигур, портретами и изредка пробами несложных, хотя довольно оригинальных по замыслу, картин (например, „Невский проспект во время дождя", „Сумерки" с рабочими на мостовой). На нынешней выставке г. Ярошенко явился уже выросшим в мастера. Как этюд с натуры его „Кочегар" превзошел все прежние его работы подобного рода, и, кажется, вся публика, как один человек, всякий день приходит в восхищение от поразительного огненного освещения, которым облит с головы до ног этот мастеровой, смотрящий прямо на зрителя и точно выдвинувший вон из холста свои геркулесовские руки с налитыми жилами. Но как картина его „Заключенный" точно настолько же стоит выше всех прежних его картин и доказывает сильный успех. Его „Заключенного" я ставлю в десять раз выше „Княжны Таракановой" покойного Флавицкого, как ни замечательна, впрочем, эта последняя картина. Сюжет был тоже сильно затрагивающий нервы и шевелящий мысли. Только, несмотря на присутствие разных очень реальных подробностей, мышей, бегающих по кровати, кружки с водой, соломенного повыдерганного матраса и тому подобного, картина та была все-таки мелодраматическая и идеальная и являлась последней отрыжкой брюлловщины. Вообще говоря, Флавицкий имел много общего с Брюлловым по

сюжетам и краскам. Я старался обратить на это внимание публики при первом еще появлении его „Мучеников в Колизее“. Те же, как у Брюллова в „Помпее“, колоссальные размеры, та же перепуганная толпа народа, та же условная пестрота красок и то же отсутствие истинного выражения и истинно правдивых действующих лиц. „Княжна Тараканова“ была опять чем-то наполовину брюлловским: тут, как всегда у этого последнего, являлась итальянская напускная декламация вместо правдивого чувства, лжеграциозные формы вместо простоты и естественности, парадные костюмы, где им совсем не место, безразличная голова античной статуи, может быть Ниобеиной дочери, вместо женского характерного типа XVIII века—какое все это было попирание правды и истории, какое пробавление старинными художественными привычками! Но внешняя красивость тут была налицо, подобно тому, как она бывала всегда и у Брюллова, только до чего это было все далеко от нашего времени, от нового русского искусства! Кому нужна от искусства одна только смазливость форм и красок, одно только щекотание глаз, мог оставаться доволен, тут все для этого было в избытке. Даже больше того, картина возбуждала до известной степени чувство жалости и негодования против страшного факта, тут изображенного: женщина, полная сил, ума и энергии, хотя, быть может, и худо направленных, была однажды отдана на жертву наводнению и утонула в каземате, точь-в-точь как одна из бедных мышей, в отчаяньи мечущихся по картине. Да, этот мотив, энергически и до известной степени талантливо выраженный, разом привлек к созданию Флавицкого все симпатии и все восторги публики. Старые академисты дулись на „неприличие“ противополицейского сюжета и дали, наконец, автору титул профессора лишь вынужденные общественным мнением, слишком сильно высказывавшимся; но, в сущности, пусть бы немножко надули в ту минуту этих самых академистов и объявили бы им, что сюжет вовсе не из нашей истории, а из итальянской или французской, и они бы в первый же день не только дали профессорство Флавицкому, но возложили бы с удовольствием золотой венок ему на голову—до того эта картина полна мотивов и выражения условных, общих, до того она мало приурочена к чему бы то ни было, к какому-нибудь времени, месту, индивидуальности, характеру, народу. Это просто „общее место“, каких много во всех академиях и музеях, картинное, красивое, но не способное достигнуть глубины души—одним словом, нечто брюллов-

ское. Но со времен Брюллова и Флавицкого наша школа далеко ушла. Что тогда нравилось—теперь уже не действует; что тогда могло удовлетворять—теперь уже слабо и кажется праздным баловством кистей по холсту. Теперь нужно, кроме красок и изящных линий, что-то такое, что поглубже бы хватало и что проводило бы по душе царапину посильнее прежнего. И вот таким-то нынешним требованиям удовлетворяет новая картина г. Ярошенки „Заключенный". Она не имеет претензии ни на какую героичность и величие; вся ее забота—быть как можно меньше похожей на театральную тираду или на оперную арию. Когда глядишь на эту простую, ужасно простую картину, забудешь всевозможные „высокие стили" и только подумаешь, будто сию секунду щелкнул перед тобою ключ, повернулась на петлях надежная дверь, и ты вошел в один из каменных гробиков, где столько людей проводят иной раз целые месяцы и годы своей жизни. Всего только несколько шагов расстояния и вдоль и поперек; нацарапанные или врезанные прежними жильцами буквы по всем направлениям на мрачных стенах; сыро и гадко повсюду, и сам нынешний постоялец только одним и спасается, чтобы не умереть от тоски и смертельного одиночества: он подмостил стол, где стоит кружка с водой и назидательная книжка с крестом на переплете, он взобрался ногами на этот стол и глядит в крошечное решетчатое окошечко—последнее и единственное утешение, как у пойманного зверя. Оба равно должны чувствовать, что продержат их взаперти сколько захотят. В картине нет ни эффектных обмороков, ни поз трагических, ни опущенных эффектно голов,—зато сколько той правды, которая всякий день совершается тихо и незримо в ста разных местах, и близко, и далеко от нас. Этот заключенный—посмотрите, какой он тут еще здоровый, бодрый и сильный; посмотрите, какими он спокойными, надеющимися глазами глядит на золотистый свет, на краски жизни, врывающиеся к нему сквозь эти дарованные ему скудные вершки отверстия. Таким ли он и долго еще вперед останется, или сломают его здоровье—сырой мрак, а гордый дух—мертвящее уединение, и тогда он выйдет отсюда трусливым дурачком или искаженным калекой, если только не вынесут его отсюда ногами вперед? Такая картина не „Княжнам Таракановым" чета, где все было фраза, тирада и отвлеченность. Тут столько же правды и современности, как во „Встрече иконы" и в „Засухе" гг. Савицкого и Мясоедова. Только там на сцене мужицкий мир, а здесь—наш, среднего сословия.

Кроме этих двух картин, г. Ярошенко выставил также несколько портретов. Никогда еще прежде он не достигал такой виртуозности исполнения и даже сходства. Всего выше, кажется, его портреты с художников гг. Мартынова и Максимова, одного уже отяжелевшего, упитанного и как будто не желающего более что-нибудь делать, другого — полного силы и энергии и словно что-то высматривающего впереди, а может быть, и готовящегося предпринять еще другую такую глубоко национальную картину, как „Приход колдуна на свадьбу". Тут характеры так и отпечатались целиком. Два женских портрета, старой и молодой дамы, в натуральную величину, как и две первые, тоже отличаются жизнью, простотой и характерностью. Только когда рассматриваешь все эти превосходные портреты, приходит в голову: как это странно, г. Ярошенко так славно владеет нынче краской, что ему за охота работать каким-то прескучным черным карандашом и мелом. Впрочем, это секрет автора, и лучше нам, публике, в это не мешаться. Так или иначе, портреты г. Ярошенко превосходные этюды с натуры и важные задатки для характерных будущих картин. Только спрашивается: как-то он будет ладить с группировкой и дается ли она ему? До сих пор все, что он делал хорошего, состояло из одних только отдельных фигур.

II

Теперь мне надо сказать еще про одного нашего художника, который представил на нынешней передвижной выставке доказательства успехов уже не то что хороших, или крупных, или превосходных, а успехов просто поразительных. У меня речь пойдет про г. Репина. Этот художник не прислал на выставку никакой картины, никакой сцены с сюжетом, а только все этюды с натуры, и, однакоже, эти его вещи сияют на выставке, по общему голосу самых талантливых и развитых его товарищей, истинными перлами. Дело в том, что г. Репин, после нескольких лет пребывания за границей, не подвинувших его ни на какой высокий, глубоко замечательный по оригинальности или по новой мощи труд, теперь, воротясь на родину, опять очутился в атмосфере, сродной его таланту, и, словно после какого-то застоя и сна, проснулся с удесятеренными силами. Уже для парижской всемирной выставки им было прислано из Москвы несколько портретов и этюдов, на которых лежала печать таланта и юной богатырской мощи. Один из этюдов взяли и посылают в Париж: это „Мужик с дурным глазом", удивительно написанная голова, с просто

живыми, пронзительными глазами, в неотразимое действие которых верят все его земляки в Чугуеве, а их целая толпа; другой этюд, портрет г. Собко, был забракован и оставлен здесь, его никуда не пошлют, уверяя, будто портрет не похож и написан небрежно. Какая досада, что этого всего не порешили раньше, чем выставить этот портрет в залах академии! У Товарищества передвижных выставок такое правило, что у них может стоять на выставке только то, что еще нигде не появлялось и, таким образом, портрет г. Собко не имеет уже права явиться у них; не будь этого, конечно, Товарищество с радостью выставило бы на своей нынешней выставке портрет г. Собко, не нуждаясь ни в каком большом сходстве, кроме того, какое тут есть налицо, и, вероятно, тоже радовалось бы от всей души на метко схваченное выражение натуры и характера на портрете и на мастерскую, смелую кисть, гнушавшуюся всякой лжи и ходившей крупными ударами по полотну. Как восхищалось бы, мне кажется, на своей выставке Товарищество этими глазами, светящимися из темных щелок, этой радостной, подсмеивающеюся физиономией, этими губами, немножко вытянувшимися в трубочку и точно собирающимися посвистать; как оно восхищалось бы, конечно, лепкой лица, просто точно скульптурной. Но если ни этот превосходный портрет, ни еще более превосходный „Крестьянин с дурным глазом" не попали, как бы им следовало, на передвижную выставку, зато там есть несколько новых chef d'oeuvre'ов г. Репина, которые дают понятие о том, чего надо теперь от него ожидать. Один из новых этюдов—грудной портрет крестьянина, под заглавием „Из робких". Это заглавие дано самим автором, но, кажется, нельзя его принять иначе, как в ироническом смысле. Правда, словно какая-то запуганность, какая-то оторопелость присутствуют на лице у этого человека; вначале, пожалуй, подумаешь, что он и в самом деле робкий. Но, взгляните только на его стеклянный, неподвижно упершийся глаз, переданный с изумительным совершенством, и вас обдаст холодом и страхом: попадись ему где-нибудь в непоказанном уголке, где ничьей помощи не дождешься, и тут узнаешь, какой он такой „робкий". Пощады и жалости от него не надейся, он хладнокровно зарежет или пристукнет кистенем по макушке,—может быть, у него уже десяток загубленных душ на совести. Но как чудесно схвачен этот тип, какою могучею, здоровою и правдивою кистью он передан! Вот это один этюд, и, сколько я успел заметить, на

выставке не было такого человека, старого или молодого, кавалера или дамы, офицера или гимназиста, кто бы не оценил талантливость этой картины — в самом деле картины, даром что тут всего одна только голова, — кто бы не приходил в восхищение от Репина.

Другой этюд — это его „Протодиакон". Тут мнения разделились. Одни — конечно, из благодатной среды бонтонных комильфо, — признавали громадную силу кисти и красок в картине, но с негодованием жаловались на выбранную натуру, находили оригинал противным, отталкивающим, уверяли, что ни за что не хотели бы, чтобы подобный „отвратительный" субъект висел у них перед глазами, в их кабинете. Уморительные люди. Точно вся живопись на то только и существует, чтобы висеть у них на стене в кабинете! Но я это думал только про себя, а громко отвечал, что если так, то надо уже зараз повыкидать вон из музеев сотни гениальных картин величайших нидерландцев XVII века, тоже „отвратительных", а если что отталкивает здоровое чувство, что в самом деле противно, то это разве те картины с голыми нимфами, паточными и „грациозными", которых ни один из всех этих охранителей истинного искусства не задумался бы повесить у себя на веки веков на стене кабинета. Вот что им нужно. Прилизанная ложь и ничтожество никому не противны, одна только здоровая правда страшна и негодна. Но рядом с такими прекрасными ценителями было, по счастью, множество ценителей совершенно иного склада. И эти понимали „Протодиакона" во всей его силе и талантливости. Им казалось, что тут у них перед глазами воплощение одного из самых истых, глубоко национальных русских типов. „Варлаамище" из пушкинского „Бориса Годунова". Как же, должно быть, живуч и упорен этот тип на нашей стороне, когда вот теперь, почти через полстолетия после пушкинского создания, его можно встретить прохаживающимся по площадям и улицам. Заслуга г. Репина вся в том, что он остановился на этом типе, когда с ним встретился, и нервною, порывистою кистью записал его на холсте. „Знаете ли, как нынче пишет Репин?" — говорил мне недавно один из самых талантливых и умных наших художников, Крамской. „Он точно будто вдруг осердится, распалится всей душой, схватит палитру и кисти, и почнет писать по холсту, словно в ярости какой-то. Никому из нас всех не сделать того, что делает теперь он". И в самом деле, нельзя не согласиться с этим искренним ценителем нового русского ис-

кусства, когда поглядишь на „Дурной глаз“, на „Робкого“ и, быть может, всего более на этого „Протодиакона“. Что за огонь горел, должно быть, в душе у того художника, который писал этого страшного, этого грозного „Варлаама“. Мне кажется, кисть не ходила, а прыгала тигровыми скачками по полотну. Все это было начато и кончено в немного часов, словно какой-то демон водил его рукой. Эти брови, толстыми пиявками поднявшиеся врозь от переносья вверх по лбу, эти глаза, точно пробуравленные в лице и оттуда глядящие гвоздями, эти пылающие щеки и нос башмаком, свидетельствующие о десятках лет, проведенных по-варлаамовски, эта всклокоченная густая седина, эта рука подушкой, улегшаяся толстыми распущенными пальцами по животу и груди, другая рука, торжественно выставленная с крепко охваченным посохом, как скипетром, старая, продырявленная, потертая бархатная шапочка на голове, ветхая ряса на тучном теле—какой все это вместе могучий, характерный тип, какая могучая, глубокая картина! Кто бы подумал, что распорядители нашего художественного отдела для парижской всемирной выставки забракуют и это капитальное произведение новой русской школы,—и, однако, это случилось! Видите ли, у них опять все тот же припев: непристойно, мол, не годится показывать за границей наши раны и язвы. Ох, уж эти мне глубокомысленные радетели и защитники! Скоро ли они хоть что-нибудь станут понимать? Приди с того света Рубенсы и Рембрандты и попади им в лапы и на их оценку—они, наверное, и их вышвырнули бы и забраковали. Что уж тут говорить про г. Репина! Вот когда дело идет о разных плохих и посредственных вещах, даже без тени силы, характера и самостоятельности,—тех они никогда не забракуют, никогда не найдут непозволительными и неподходящими: те смело, всей гурьбой пройдут сквозь все шлагбаумы и гордо рассядутся на всемирной выставке. Примеры всем известны.

Третья вещь г. Репина на передвижной выставке, конечно, послабее этих, но все-таки прелестная: это небольшой портрет старушки—матери художника. Как те писаны со страстным огнем, так этот писан с тихою, светлою любовью. Он не кончен, как вообще многие портреты и этюды этого художника, но и то, что есть, развивает в зрителе необыкновенно гармоническое ощущение. Эта старушка-малороссиянка наполняет вас почтением и симпатией, и весь красочный эффект, немножко á la Rembrandt, с золотистыми светами и густою тенью, направлен

к произведению такого благодатного впечатления. К сожалению, эта маленькая жемчужина повешена немного высоко и оттого значительно теряет. В мастерской у художника, повешенная как следует, эта картина много выигрывала.

Кто не мельком рассматривает произведения художества, а останавливается пристальною мыслью и на них, и на их авторах, не будет сомневаться в том, что нынешние этюды г. Репина—это пробы новой, возмужалой его кисти, подобно тому как лет 8 тому назад этюды, привезенные им с Волги, были пробами его кисти, готовившейся писать „Бурлаков“. Насколько теперешние этюды выше и сильнее, и самобытнее тогдашних, настолько, надо надеяться, будут выше, и сильнее, и самобытнее те картины, которые он теперь, как говорят, пишет.

III

К этим четырем крупным художникам, явившимся на выставку с доказательствами нового значительного своего успеха и развития, надо причислить еще одного, Николая Маковского. Его виды и пейзажи были всегда не худы и до известной степени даровиты. Нынче же он выставил „Вид на Волге близ Нижнего-Новгорода“, который есть лучшее его, до сих пор, произведение. Дальние планы написаны прелестно, изучены очень тщательно и, по приятности впечатления, имеют, мне кажется, нечто общее с дальними планами г. Саврасова в его изящной картинке „Грачи прилетели“.

Затем следует на передвижной выставке целая масса художников, которые новых, необыкновенных успехов и движения вперед не проявили, но остались, однакоже, на прежнем почетном и почтенном месте.

Начнем с москвичей. Их, впрочем, на нынешний раз всего один: Владимир Маковский. Этот художник, с тех пор как г. Перов стал быстро понижаться и даже, повидимому, принял намерение вовсе воздержаться от выставления в публику новых произведений, решительно может считаться первым московским художником. А если так, если высокое его положение налагает на него обязанности, если надо требовать с него многого, то, конечно, прежде всего принимаешься жалеть, зачем давно не появляется из его мастерской ничего равного „Приемной у доктора“, „Любителям соловьев“ и другим капитальным его произведениям. Его картины последних лет—„Охотник в избе“, „Посещение бедных“, „Инвалид“, „Получение пенсии в казначействе“ и некоторые другие—конечно, талант-

ливы, содержат немало превосходных фигур, групп, выражения и всяческих правдивых и типических подробностей, но не приближаются к прежним его первоклассным вещам. Все так. Но ведь и эти картины истинно прекрасны и полны достоинств. Как же ими не быть довольну? Картины нынешней выставки принадлежат также к этому разряду. „Друзья-приятели"—это премилая вещь, нечто в федотовском роде: один из друзей, военный, в белом кителе и по-домашнему, стоит посреди комнаты, широко расставив ноги и голосит некий романс, прищипывая аккомпанемент на гитаре; почтенные и неуклюжие товарищи, все народ пожилой, поближе к столу с закуской, радостно слушают своего разбитного музыканта, один даже нескладно такт бьет жирной рукой, другой любезничает, за спиной у всех, с полногрудой молодой кухаркой с красными локтями, у которой лоб лоснится, а толстые губы масляно улыбаются. Сколько тут комизма и характерности! Другая картинка меньше ростом, но никак не хуже первой: „Поздравление с ангелом". Это старушка, в воскресном чепце и платье, воротилась от обедни и подносит просвирку дорогому имениннику, старичку-мужу или родственнику, в халате, но уже в панталонах и жилете и с белым галстуком на шее. Самовар уже кипит на столе, чашки ждут, и Филемон с Бавкидой тотчас займутся делом. А между тем как эти седые приятели наклонились друг к другу, как они кротко и любовно глядят друг другу в глаза, какая тихая, незлобивая, удаленная от всей Европы жизнь сказывается в этом уголке! Кажется, на стариковский именинный дуэт радуются, из-за своих лампадок, сами образа, развешенные щедрою рукою в переднем углу. Третья картина, „Прогулка", есть повторение одного прежнего, уже раз удавшегося г. Владимиру Маковскому, мотива. Прогуливающаяся тут барыня-старуха, с совиной физиономией, в белых буклях, с клюкой в руке и с лакейчиком позади ее истертого полосатого бархатного салопа, эта та самая ветхая генеральша, должно быть крикливая и амбиционная, которая шла получать пенсию по самой середине недавней картины г. Маковского „Губернское казначейство". В ожидании лучшего приятно встретить даже и прежний удачный, меткий тип, снова повторенный и тщательно выполненный, в увеличенном формате да еще с некоторыми подробностями.

Из петербургских художников я начну с г. Крамского. Помня, какое высокое место он занимает в ряду наших художников, пожалуй, следовало бы и к нему прежде

всего обратиться с упреком, отчего он как будто остановился в своем развитии, в своем шествии вперед: ведь с 1874 и 1875 годов, времен самого сильного его расцвета, он ничего не сделал, что равнялось бы его превосходным портретам гг. Шишкина и Григоровича, лучшим его созданиям, известным до сих пор публике. Появляющиеся нынче на передвижной выставке портреты кн. Оболенского, великого князя Сергия Александровича, этюд „Созерцатель" — все это прекрасные вещи, отличающиеся превосходным сходством, наблюдательностью и тщательным выполнением, но вот и все. Высших качеств художественного творчества, проявленных в портретах 1874—1875 годов здесь не присутствует. Но готовый упрек замерзает на губах, когда знаешь, что г. Крамской уже несколько лет работает над громадной исторической картиной, старательно от всех скрываемой, когда помнишь, до какой высоты понимания и передачи характеров и натуры поднялся г. Крамской около второй половины 70-х годов, наконец, когда перед памятью и воображением твоим носится изумительный портрет графа Льва Толстого, написанный так недавно еще г. Крамским. Такая, право, жалость, этот портрет не появился на передвижной выставке, а прямо поедет в Париж на всемирную выставку (граф Лев Толстой смилостивился, наконец, и дал свое разрешение показать его всей публике), а ему именно так необходимо было бы появиться перед нашими зрителями. Будет ли кому-нибудь из европейской публики в Париже настолько же дорога, как и нам, эта картина, раз—как изображение графа Льва Толстого, и два—как chef d'oeuvre Крамского? Там не знают созданий гр. Толстого, там не имеют понятия, что такое „Севастополь", „Война и мир", „Отрочество и юношество"—значит, им лицо автора все равно что ничего. А нам-то! Кто будет там, как мы, всматриваться на портрете в эти мужественные, хотя и мало красивые, даже, на первый взгляд, ординарные, черты лица, кто будет, как мы, отыскивать ум и талантливость, доходящую иногда до гениальности, в глазах у такого человека? И что же? Точно по заказу, г. Крамской написал тут лучший свой портрет, дал тут на свет лучшее свое создание, и то, что так долго ему не давалось, мастерская краска, талантливость могучего и поразительно-прекрасного колорита, тут вдруг откуда-то у него очутились и взяли такую могучую, неожиданную ноту, какие встречаешь у капитальнейших портретистов XVII века. Кто рассеянно и безучастно взглянет на эту картину, подумает: это какой-то

слесарь, мастеровой в блузе, с мозолистыми руками—вот и все. Но посмотрите пристальнее—и перед вами откроется глубокая, сложная, талантливая, полная энергии и сил натура. Всю внутреннюю душу и склад этого человека г. Крамской схватил с таким же изумительным мастерством, с каким он схватил натуру и весь внутренний склад души, когда писал портрет г. Григоровича. Только на нынешний раз прибавилась еще краска изумительной силы и красоты. Кто этакой ступени достиг, от того надо ждать слишком многого... Пора ему приняться и за те chef d'oeuvre'ы, к каким его натура так явно способна. Еще хотелось бы посмотреть, способен ли он передавать с большим талантом женские типы и натуру. До сих пор мы вовсе не знаем у него проб по этой части.

Г. Максимов не представил на передвижную выставку ничего особенно важного. „Примерка ризы"—довольно милая вещица, и старуха-мать, рассматривающая со своего стула, как примеривают на себе новую ризу ее дочери-швеи, написана очень недурно, живыми красками! Надо надеяться, что эта довольно пустая сцена выбрана только для того, чтобы поучиться краскам, в которых у г. Максимова такой сильный недочет. Опыт удался, картинка написана красками, далекими от черноты и мрачности „Колдуна" и от белесоватости „Раздела". Значит, полно терять время на пустяки, скорее за работу, за настоящую работу, пишите скорее что-то опять в самом деле важное и хорошее, как остальные ваши товарищи.

Из картин г. Васнецова внимания заслуживает всего одна—„Витязь". Картина на иностранный сюжет, „Акробаты", столько же мало удалась г. Васнецову, как мало удаются почти всегда русским художникам чужеземные сцены и типы, наскоро увиденные, нисколько насквозь не проникнутые и, значит, изображенные с самой поверхностной стороны. „Победа" и „Военная телеграмма" не совсем удачны, как и некоторые другие из прежних вещей г. Васнецова (напр., „Картинная лавочка"), по искусственной группировке, прилаженной в какую-то копну, сверх того в отдельных фигурках мало и натуры и склада. Зато „Витязь" г. Васнецова принадлежит к лучшему, что он до сих пор сделал. Это род тяжелого, немножко неуклюжего (как и следует) Руслана, раздумывающего о своей дороге на поле битвы, где валяющиеся по земле кости и черепа поросли „травой забвения". Большой камень с надписью, торчащий из земли, богатырский конь, грузный, лохматый, ничуть не идеальный, и в самом деле исторически такой,

на каких должны ездить Ильи Муромцы и Добрыни и которых найдешь сколько угодно даже и до сих пор по России, унылость во всем поле, красная полоска зари на дальнем горизонте, солнце, играющее на верхушке шлема, богатые азиятские доспехи на самом витязе, его задумчивый вид и опустившаяся на седле фигура—это все вместе составляет картину с сильным историческим настроением. Жаль только, что здесь у г. Васнецова не явился на помощь такой же изящный колорит, каким отличалась лучшая его в этом отношении картина „Питье чая в трактире".

Этюд „Старуха с просвиркой" г. Лемоха одна из лучших его картин. Здесь есть и краски, и искреннее выражение в набожно поднятых кверху глазах. Только основной мотив и поворот головы, кажется, не совсем оригинальны, они напоминают старуху г. В. Маковского, жалующуюся на зубную боль в „Приемной у доктора".

Нынче на выставке, надо вообще заметить, пропасть удавшихся старух, самых разнообразных типов и характеров. Их множество на картинах у гг. Савицкого и Мясоедова, в платках и повойниках; две у г. Владимира Маковского, одна—у г. Лемоха—в чепчиках. Наконец есть еще одна—у г. М. Клодта в его „Перед отъездом". Эта тоже в смирном чепчике и пасмурном платье. Она и сама смирная и пасмурная, сидит бедняжка на диване, опустив глаза и роняя крупные слезы; ей жмет руку офицер в дорожной форме, кругом на полу увязанные чемоданы и чехлы, дело идет, значит, об отправке на войну. Лицо у сына как будто исписано чересчур мелом, да и вообще его фигура не отличается, но мать—это недурный тип и выражение, даже есть что-то в самом деле искреннее и теплое. Другая, уже большая, картина г. Клодта, „Терем царевен", есть хороший этюд по части архитектуры, костюмов и вообще внутренней обстановки русских дворцов XVII века. Ни какой-нибудь сцены, ни характеров, ни особенного душевного выражения тут искать нельзя, но картина цветиста и интересна. Всех лучше одна из царевен, усевшаяся с опущенной головой, далеко, в глубине окна, и вовсе не слушающая духовных кантов тех трех разодетых боярышень, что поют, стоя на переднем плане.

Наши пейзажисты представили на передвижную выставку несколько прекрасных вещей, конечно, не проявляющих никакого нового шага вперед их авторов, но все-таки замечательных. Первое место занимает „Рожь" г. Шишкина—мотив им, кажется, еще никогда не пробованный и мастерски нынче выполненный. Эта рожь, кажется, сам-

восемьдесят, такая она тучная, роскошная; она наполняет золотистыми отливами всю картину и только в середине разгибается в обе стороны, чтобы пропустить вьющуюся тропинку с бредущими по ней крестьянками. В двух местах из-за ржи поднимаются, великолепными лиственными столбами, громадные сосны, словно колонны портала. Другая картина г. Шишкина „Лес", отличается всеми обычными качествами этого художника. „Рожь" у г. М. К. Клодта—тоже прекрасная картина, хотя несколько уступает в эффекте „Ржи" г. Шишкина. Кроме самого поля, прекрасны здесь даль и небо. Картины гг. Боголюбова и Беггрова, первого—„Прибой волн в Трепоре" и второго—„Смотр на Трапезундском рейде"—по всегдашнему блестящи и эффектны по колориту. В картине г. Волкова „Перед ливнем", немного неприятной по пестрому переднему плану, есть прекрасно удавшийся мотив—это где-то вдали полоса света, налегшая поперек всей необозримой местности, среди надвигающейся темени, и только вспыхнувшие вдруг бесчисленные калейдоскопы цветных предметов.

Наконец есть еще на выставке пейзаж, который все хвалят и на который тут же все нападают. Это „Лес" г. Куинджи. И, мне кажется, публика совершенно права. Как эффект багрового солнечного освещения, под вечер, летом, эта картина представляет что-то в самом деле новое и необыкновенное. Может быть, никому еще не удалось написать своею кистью такого жгучего, такого раскаленного солнца. Но зато этой одной полоске, удачной и талантливой до-нельзя, новой и своеобразной, принесена в жертву вся остальная картина. Перед зрителем тут не лес, не деревья, а какая-то темная безразличная декорация, невероятная, без малейшего просвета, без листьев, с плохо написанной лужей посереди. За это хвалить нечего. Пейзаж должен быть портретом с природы, а не ловлением одних красивых или поразительных эффектов ее. Искать только эти последние—дело скользкое и опасное. Даже при самой сильной, поэтической первоначальной натуре можно тут легко сковырнуться, полететь вниз головой. Мне кажется, нечто вроде этого готов сказать г. Куинджи каждый, кто любит и ценит его оригинальное дарование. А что он может достигать необыкновенного, доказывается капитальною, поразительною, огненною, раскаленною щелью на нынешней его картине.

Вот главный состав выставки. Когда еще бывал такой?

Печатается по тексту „Собрание сочинений В. В. Стасова", СПБ, 1894, т. I, раздел 2, стр. 567.

И. Н. КРАМСКОЙ— И. Е. РЕПИНУ

Спб., 26 марта 1878 г.

Первое место занимает Шишкина „Рожь“. Уже из одного этого Вы можете судить, что такое выставка, потому что все мы знаем, что от Шишкина нельзя требовать поэзии и того захватывающего душу настроения, которое озаряет пути для художников и производит сенсацию в публике (оговорюсь, впрочем: все мнения, здесь высказанные, суть моя личная точка зрения, нисколько не обязательная, к счастью, ни для кого). Потом второе место—Репин и Ярошенко, с двумя этюдами: „Дьяконом“ и „Кочегаром“, затем он же, Ярошенко,—карандашный портрет Мартынова—эти вещи, выходящие за уровень вообще. После того идет вся выставка ровно, гладко, хорошо, т. е. так хорошо, что совершенно плохой вещи почти нет (Гуна я исключаю вовсе). Ноты, которая бы звучала как призывный колокол, на выставке нет, а без такой ноты на публику не подействуешь. Виноват, публика ходит, публика хвалит, публика покупает (даже), но я хожу и мрачно про себя думаю: „И кого это мы морочим?.. Все зависит от точки зрения. Посмотришь просто, и все действительно окажется хорошо, посмотришь серьезно—так себе“. Вот мое откровенное мнение.

Теперь займемся подробностями. Шишкина „Рожь“ одна из удачнейших вещей Шишкина вообще. Я думаю даже, что если бы она стояла каким-нибудь чудом в Салоне, то... (а впрочем, чорт его знает). „Кочегар“ и „Дьякон“ балансируют: не знаешь, который лучше. Разумеется, „Кочегар“ в живописи уступает „Дьякону“, но впечатление, типичность равны: оба весят здорово. Затем волей-неволей надо сказать о Куинджи—по порядку так выходит. Его „Лес“ имеет много сказочного, даже какую-то поэзию, хотя многого я не понимаю или не могу вынести, что-то в его принципах о колорите есть для меня совершенно недоступное: быть может, это совершенно новый живописный принцип, быть может, эти краски суть наиболее верные, с научной точки зрения, потому что когда читаешь ученый трактат о цвете, спектре, то имеешь дело с чем-то совершенно не знакомым для человека, с чем-то никогда не встречающимся между впечатлениями, полученными нашими глазами от действительности. Так и тут. Еще его „Лес“ я могу понять и даже восхищаться, как чем-то горячечным, каким-то страшным сном, но его заходящее солнце

на избушках решительно выше моего понимания. Я совершенный дурак перед этой картиной. Я вижу, что самый свет на белой избе так верен, так верен, что моему глазу так же утомительно на него смотреть, как на живую действительность: через пять минут у меня в глазу больно, я отворачиваюсь, закрываю глаза и не хочу больше смотреть. Неужели это творчество? Неужели это художественное впечатление? Что хорошего в самом солнце как солнце? Свет его на предметах — да, это наслаждение, это поэзия, но само по себе оно слепит и только. Что хорошего в луне — этой тарелке? Но мерцание природы под этими лучами — целая симфония, могучая, высокая, настраивающая меня, бедного муравья, на высокий душевный строй: я могу сделаться на это время лучше, добрее, здоровее — словом, предмет для искусства достойный. Короче, я не совсем понимаю Куинджи. Прибавьте к этому суконные деревья, наивность и примитивность рисунка исключительные, и Вы будете иметь понятие о моем понятии. После сего следует Мясоедова „Засуха". Совершенно исправная картина без малейшего нерва. Единственный ее недостаток — это величина. Будь она меньше, весь этот недостаток нервозности был бы простителен и искупался бы добросовестностью и приличием места действия и исполнения. Размер же обязывает ее быть нервозною. Этого нет, картина не трогает, не захватывает. У Савицкого уже больше, у него все это даже есть, но эта невозможная манера письма, эти черви, проевшие картину, землю, небо, людей, делают невозможным рассматривать картину больше 2 минут, а это так же мало, как для иллюстрации. Непосредственно за этим следуют 3 вещи, в равной степени интересные и достойные. Клодта „Прощанье перед отъездом": офицер уезжает, должно быть, в Болгарию и сидит на диване с матерью. Очень мало Маковского — „С ангелом!" — бездна юмору, добродушия, жизни, но работа напоминает русского ремесленника: все кое-как, поскорей, авось не заметят! Васнецова „Чтение телеграмм" очень типично и жизненно. Мне эта картинка очень нравится, но зато все остальное, боже мой! Нет, нехорошо, этак он никогда ничего не продаст, будет вечно бегать и нюхать, нет ли где деревяжки. Очень жаль, и тысячу раз жаль, что ему сказать ничего нельзя. А какой он мотив испортил! „Витязь"! На поле, усеянном костями, перед камнем, где написано про три дороги. Какой удивительный мотив! Его „Акробаты" — парижская картина, очень неудачна. Она стала хуже, чем я ее оставил (а может быть, и нет!). Затем,

затем, что же остается еще? Максимов? Но об этом я ничего сказать не могу, потому что, во-первых, мала уж очень картина, а во-вторых, сюжет без малейшего юмора: „Примерка ризы“. Вы знаете, может быть? Три женщины шьют поповскую ризу и примеряют на одной из них. Могло бы быть смешно, но Вы знаете, что для Максимова невозможно так рассказать что-нибудь, чтоб слушатель рассмеялся: в этих случаях всякий, чтобы не обижать, растянет просто рот, и кончено. Можно, для полноты отчета, сказать слова два о Брюллове. Он написал портрет Кавелина и „Северную ночь“. Портрет написан очень примитивно, безыскусственно, совсем наивно, но похоже и очень хорошо. Если он пойдет дальше в этом направлении он уйдет далеко. „Северная ночь“—очень интересная картина. Очень уж тонкий сюжет, а он, между тем, еще далеко не мастер и потому не совсем удовлетворяет. Но столько туда попало тишины! Так все печально, задумчиво, что картину все замечают.

Кончивши всех таким образом, следовало бы себя продернуть тоже, но где же такие беспристрастные люди, которые бы бичевали публично себя? А если и есть, то они производят нехорошее впечатление, а потому, если Вы допустите, что я сам себя считаю выше всех, несмотря на то, что у меня ничего нет путного на выставке, то Вы будете близки к истине, т. е. к пониманию моего понимания.

Теперь специально о Вас. Этюд „Из робких“ мне очень нравится, а портрет Мамонтовой—нет, хотя она похожа, я ее видел.

Не нравятся мне особенно щеки, а лоб и глаза—хорошо. Но если что у Вас вышло поразительно, так это тот этюд, который был на выставке в академии. Это, наконец, действительная живопись. В портрете Куинджи есть как бы предвестники этого, а тут полное осуществление. О „Дьяконе“ же я, кажется, писал уже Вам, и остаюсь при том же и теперь. Вот Вам подробное изложение всего, что я думаю. Кланяйтесь Поленову.

Что касается Товарищества, то Вам нечего думать: общее собрание было уже, и теперь ни мнений, ни голосов не потребуется до будущего общего собрания, которое будет, вероятно, в конце года, а впрочем, если бы что—Вы узнаете.

О многих вещах я не писал потому, что не стоит; да, наконец, Вы и сами все это увидите, выставка будет в Москве, и тогда еще больше будете иметь понятия о моем

понятии. Я это подчеркиваю нарочито, чтобы не нести ответственности.

Глубоко уважающий Вас

И. Крамской.

P. S. Протоколы общих собраний я Вам вышлю, когда скопирую. За 6 лет набралось достаточно.

И. Н. Крамской. *Письма*.
Изогиз, М. 1937, т. II, стр. 6.

В. В. СТАСОВ

ПОРТРЕТ МУСОРГСКОГО

На этих днях, на передвижной выставке выставлен портрет Мусоргского. Портрет этот—одно из крупнейших произведений Репина, новый его шаг вперед и, вместе с тем, одна из крупнейших картин всей передвижной выставки, а это значит немало: выставка эта не только самая большая по числу произведений, из всех девяти, до сих пор состоявшихся, но еще и такая, каких вообще у нас немного было и где ярко блещут все лучшие силы Товарищества передвижников. Тут находится портрет С. П. Боткина, одно из великолепнейших созданий И. Н. Крамского, этого таланта, все еще идущего вперед и вперед; тут есть его же превосходный портрет барона Гинцбурга и несколько других прекрасных его портретов; тут есть „Крах“, „В четыре руки“, „У мирового судьи“ В. Маковского — маленькие chef d‘oeuvre‘ы из современной жизни; тут есть превосходные портреты гг. Ярошенки (белокурая девица), К. Маковского (дама в красном платье) и г. Лемана (француженка под вуалью); превосходные пейзажи гг. Шишкина и Волкова; превосходные сценки из ежедневной жизни одного слишком долго молчавшего, прежнего талантливого художника (г. Прянишникова „Жестокие романсы“) и одного начинающего талантливого художника (г. Кузнецова „В праздник“); виртуозная и блестящая, как бравурная ария оперного певца, картина „Nature morte“ К. Е. Маковского; облитый солнцем „Пастушок со стадом“ г. Савицкого; немало других еще примечательных художественных созданий и, наконец, прекрасные произведения женщин-художниц (две отличные акварели г-жи Кочетовой и пейзажи г-ж Лагоды-Шишкиной и А. Маковской). Среди всего этого богатства, изумительный портрет Писемского, написанный Репиным, и его же прелестная малороссийская сценка „Вечерныци“, полная радости, света, бьющей ключом жизни и комизма. И вот на этом золотом,

сияющем фоне выставки вдруг появляется еще, как последний аккорд, как чудная, заключительная нота—портрет Мусоргского.

Какое счастье, что есть теперь этот портрет на свете. Ведь Мусоргский—один из самых крупных русских музыкантов, человек, которого, по всей справедливости, надо было похоронить на кладбище Александро-Невской лавры, вблизи от Глинки и Даргомыжского. По силе, глубине, оригинальности и народности таланта он близко к ним примыкал. Создания его займут великую страницу в истории русской музыки. Конечно, с Мусоргского снято было в прежние годы несколько хороших фотографических портретов; но что такое фотография в сравнении с таким созданием, как портрет, деланный рукою высокого художника. А Репин мало того, что большой живописец, он еще много лет был связан с Мусоргским дружбою и от всей пламенной души любил и понимал музыкальные творения Мусоргского. Оттого-то и портрет вышел у него таков, что без волнения и радости не взглянет на него никто из тех, у кого есть истинное художественное чувство в душе.

И. Е. Репину привелось увидать Мусоргского в последний раз в начале поста. Он сам приехал сюда из Москвы для передвижной выставки; Мусоргского он застал уже в Николаевском военном госпитале. По всем признакам судя, Репину в нынешний приезд надо было торопиться с портретом любимого человека: ясно было, что они уже более никогда не увидятся. И вот счастье поблагоприятствовало портрету: в начале поста для Мусоргского наступил такой период болезни, когда он посвежел, приободрился, повеселел, веровал в скорое исцеление и мечтал о новых музыкальных произведениях, даже в стенах своего военного госпиталя. Надо сказать с глубокою благодарностью: всем этим он был обязан доктору Л. Б. Бертенсону, который относился к нему не только как к пациенту вообще, но еще как к приятелю, другу, к человеку с историческим значением. Помещение, вся обстановка, бесконечное попечение, заботливость—все это было в госпитале в отношении к Мусоргскому таково, что он многим из друзей и приближенных, навещавших его (в том числе и мне), много раз повторял, что ему тут так хорошо, как будто он находится у себя дома, среди самых близких родных и сердечнейших попечений. В такую-то пору увиделся с Мусоргским и Репин. Вдобавок ко всему погода стояла чудесная, и большая, с высокими окнами комната, где помещался Мусоргский, была вся залита солнечным светом.

Репину удалось писать свой портрет всего четыре дня: 2-го, 3-го, 4-го и 5-го марта; после того уже начался последний, смертельный период болезни. Писался этот портрет со всякими неудобствами: у живописца не было даже мольберта, и он должен был кое-как примоститься у столика, перед которым сидел в больничном кресле Мусоргский. Он его представил в халате, с малиновыми бархатными отворотами и обшлагами, с наклоненною немного головою, что-то глубоко обдумывающим. Сходство черт лица и выражение поразительны. Из всех, знавших Мусоргского, не было никого, кто не остался бы в восторге от этого портрета—так он жизнен, так он похож, так он верно и просто передает всю натуру, весь характер, весь внешний облик Мусоргского.

Когда я привез этот портрет на передвижную выставку, я был свидетелем восхищения, радости многих лучших наших художников, товарищей и друзей, но вместе и почитателей Репина. Я счастлив, что видел эту сцену. Один из самых крупных между всеми ими, а как портретист бесспорно наикрупнейший, И. Н. Крамской, увидев этот портрет, просто ахнул от удивления. После первых секунд общего обзора он взял стул, уселся перед портретом, прямо в упор к лицу, и долго-долго не отходил. „Что этот Репин нынче делает,—сказал он,—просто непостижимо. Вон посмотрите его портрет Писемского — какой chef d'oeuvre! Что-то такое и Рембрандт, и Веласкез вместе. Но этот, этот портрет будет, пожалуй, еще изумительнее. Тут у него какие-то неслыханные приемы, отроду никем не пробованные—сам он *я* и никто больше. Этот портрет писан бог знает как быстро, огненно—всякий это видит. Но как нарисовано все, какою рукою мастера, как вылеплено, как написано! Посмотрите эти глаза: они глядят, как живые, они задумались, в них нарисовалась вся внутренняя, душевная работа той минуты, а много ли на свете портретов с подобным выражением? А тело, а щеки, лоб, нос, рот—живое, совсем живое лицо, да еще все в свету, от первой и до последней черточки, все в солнце, без одной тени—какое создание!" И. Н. Крамской многое еще высказывал в том же смысле, радуясь и любуясь на большого художника, товарища. Но чтоб все это было возможно, и эта радость на товарища, и это художественное торжество оттого, что собрат по искусству идет в гору—для этого много надо: надо самому носить внутри себя большой талант и большое сердце.

Портрет Мусоргского уже отныне может вполне считаться народным достоянием: еще не видев его и только

вследствие известия, что Репин пишет портрет Мусоргского, его купил за глаза П. М. Третьяков, а ведь всю свою чудную коллекцию русских картин, где столько великолепных портретов крупнейших русских художников и писателей, написанных Перовым, Крамским и Репиным, он уже и теперь завещал публичному музею, т. е. русскому народу.

Перепечатано по тексту „Собрания сочинений В. В. Стасова". Спб., 1894, т. I, отд. 2, стр. 713—716.

В. В. СТАСОВ

ЗАМЕТКИ О ПЕРЕДВИЖНОЙ ВЫСТАВКЕ

(1883)

Все остались довольны XI передвижной выставкой: и публика, и художники, и критики; все ее хвалят, многие объявляют, что это лучшая из всех выставок Товарищества. Я согласен со всеми, я нахожу, что действительно на нынешней выставке столько примечательных картин всякого рода, жанровых и исторических, пейзажей и портретов, что этим всем Товарищество может гордиться и славиться. Вот-то чудо: сообщество из многих членов не только не разрушается, не только не слабеет, не только не подтачивается раздорами и ссорами, а все крепнет, все в гору идет. Вещь довольно необыкновенная у нас.

Многие уже давали в печати подробные (и прекрасные) отчеты о выставке. Поэтому я не стану повторять сказанное и разбирать всю выставку, но выскажу лишь несколько мыслей, пришедших мне в голову на этой выставке.

Для меня несомненно, что в очень непродолжительном времени Товарищество должно обогатиться новым товарищем, и из самых капитальных. Это г. Позеном, который появляется теперь покуда лишь в качестве постороннего экспонента. Такой талантливый товарищ не может не быть желанною прибылью для Товарищества. И это будет первый еще товарищ из числа скульпторов. До сих пор в Товариществе были участниками все только живописцы. Оно и понятно: Антокольский мог бы участвовать в выставках лишь очень изредка, да притом все произведения его последних 10 лет были постоянно монументальной величины, а произведения таких размеров—вовсе неподходящие для постоянного передвижения, особенно по России. Надо надеяться, что Антокольский возвратится теперь к скульптурным созданиям малых размеров, к „сценам", какими начал 20 лет тому назад и какие всего удобнее и всего жела-

тельнее в настоящее время не только для покупающей, но и для всяческой публики. Ведь в „сцены“ малого размера можно вложить бог знает сколько таланта и глубокого содержания. Покуда (авось-либо) Антокольский к этому приступит, г. Позен уже приступил и вот второй год является перед публикой с такими произведениями, маленькими, лепленными из воску, которые сильно и немедленно всем решительно нравятся и тем не менее истинно талантливы, полны истинной художественности и правды. Это все тот „реальный“, глубоко жизненный род художества, который всего дороже новому русскому искусству. Что меня глубоко радует, это именно то, что г. Позен прямо начинает с изучения национальностей и индивидуумов, а это такая редкость у скульпторов. Уже в прошлом году его прелестная группа „Малороссийский воз“ указывала на такое направление. На нынешней выставке целых два произведения в том же самом духе. Группа, под названием „Шинкарь“, представляет две разные национальности, два разные типа: сам шинкарь, еврей, в фуражке и сибирке, сидит, согнувшись, на возу у своей бочки с сивухой и читает от великого благочестия, по дороге к кабачкам и наживе, какую-нибудь наставительную книжечку, может быть, даже и религиозную. Другой тип, русский мальчик, в меховой шапке широколицый, коренастый, шагает подле лошади и помогает возу подниматься по косогору. Сзади бежит, подпрыгивая, жеребеночек со своей торчащей стоймя гривкой. Но еще лучше другая группа г. Позена—„Кобзарь“. Это до сих пор лучшее его произведение. Напереди у плетня (на одну из палок которого воткнут, по малороссийскому крестьянскому обычаю, сушиться на солнце горшок) сидит на земле слепой, наклонив голову и усердно вертя ручку своей кобзы. Меховая шапочка и палка—у его скрещенных ног; тут же выставлена чашечка для сбора. Сзади него мальчишка-великорусс, его поводырь, в фуражке, рваном зипуне стоит, опираясь на дорожную палку, от скуки смотрит и слушает, что тот делает. Народности, характеры индивидуальные выражены мастерски. Мне кажется, от г. Позена надо ожидать многого впереди. У него и талант есть, и самая твердая, повидимому, решимость изучать жизнь, работать для дела, а не для праздной какой-то „скульптуры“.

Кто меня также сильно порадовал на выставке, это г. Максимов. Со времени его „Колдуна на свадьбе“ он много писал, но мало сделал истинно замечательного. Можно было указать, собственно, только на „Раздел“ и на прошлогод-

него „Больного крестьянина в избе“ (последняя—настоящий chef d'oeuvre глубокого выражения и патетичности у обоих действующих лиц: бедного больного и рыдающей, на коленях перед образами, беспомощной его жены). Это были две прекрасные картины, но для целых 8-ми лет мало. Новая картина его, „Заем хлеба“, так превосходна, что заставляет молчать всякие претензии. Даже в колорите своем г. Максимов сделал сильный успех, а колорит был у него всегда прежде больное место. Сцена—изба. Действующих лиц двое: бедная крестьянка, босоногая и пригорюнившаяся, принесшая под заклад последний свой чайник, другое действующее лицо—тоже крестьянка, только достаточная, даже богатая, раздобрелая телом. Она отвешивает на безмене краюху хлеба взаймы, и как она это расторопно, и суетливо, и заботливо делает! Она стоит к нам спиной, но нужды нет: вы ее всю видите и чувствуете, вы как будто слышите даже ее голос. Это женщина хорошая, это целый тип, целый характер. Я никогда не соглашусь с теми людьми, которые мало придают значения таким сценам: тут истинная жизнь происходит, одна из ежедневных повсеместных драм; тут наши люди, события, характеры. Для меня г. Максимов один из значительнейших наших художников.

В. Маковский,—я давно уже это заметил,—никогда почти не бывает в своем авантаже, когда от маленьких и средних размеров переходит к большим. „Толкучий рынок в Москве“ и некоторые другие картины его доказывают это, мне кажется, самым наглядным образом. Изображения в настоящую величину оригинала еще менее, по-моему, удаются ему, например, его „Швейцар“. Это что-то совершенно точно не его, совершенно чуждое ему. Я бы признал тут даже некоторое сходство с манерою его брата, К. Е. Маковского. Но где он всегда сам, настоящий сам, со всем чудесным своим талантом,—это в картинках маленьких или, по крайней мере, небольших размеров. Нынче на выставке таких три, и все три превосходны. „Передбанник“—это дружеский разговор двух старых чиновников, повстречавшихся в бане. Один совсем готов, уже плотно закутан в шубу, уже с поднятым вверх воротником, уже с отпарившим веником подмышкой; на прощанье, солидно поговоривши с другом, он уходит, а наперед дает понюхать своему кудрявому седому другу табачку из своей табакерки: тому еще нельзя добраться до своей собственной, он еще одевается. Я считаю, что эта картина—сущий pendant к „Чистому понедельнику“ Перова.

Другая картина В. Маковского—это „Свидание“, тоже создание чудесное. Свидание происходит между крестьянкой-бабой, пришедшей в город, и ее сыном-мальчиком, отданным в ученье к слесарю. Он, весь взъерошенный и перепачканный, в грязном фартуке, так и вцепился зубами в калач, что принесла мать, даже не смотрит на нее. А она, бедная, сидит, вся еще закутанная, и с таким чувством глядит на сынка, которого только что вызвала из мастерской. „Эх, батюшка, как его разбирает, вишь, как ему есть-то хочется. Да его, голубчика, видно, и не кормят вовсе“,— говорят ее полные чувства и сердечности глаза. Немного неудовлетворительно нарисована вся нижняя половина тела мальчика, он точно не на своих ногах стоит, а все-таки эта картинка—прелестная и бесконечно правдивая.

Но лучшая из нынешних картин В. Маковского—„Выговор“. Эта старая чиновница, толстая, седая, нечесанная, только что с кухни, с засученными рукавами, явно предобрейшее существо; но и она пришла в ярость, и, вытащивши портмоне из мужнина вицмундира, протягивает его, пустое и раскрытое, к мужу. „А где деньги? Куда девал? Опять пропил?“—крикливо допрашивает она мужа. А он сидит на стуле, ни жив ни мертв: он, видимо, только что вошел в комнату—палка и фуражка с кокардой тут рядом, у стола и на столе. Он не будет ни слова отвечать; испуганные его глаза блуждают вкось, в сторону, руки вместе, коленки сжались, красное лицо пылает и вином, и боязнью. Все вместе—верх комизма, правды и талантливости.

У Репина явился теперь тоже чиновник. Еще в первый раз у этого художника из-под кисти вышел тип человека этого сословия, но вышел великолепным, великим произведением. Изображенный у него человек—это знаменитый Поприщин, гениальное создание Гоголя, несравненный тип из „Записок сумасшедшего“. Репин представил своего бедного чудака, когда он (так объявлено в каталоге) произносит: „Удивляет меня чрезвычайная медленность депутатов. Какие бы причины могли их останавливать?“ Но, не будь этой подписки, всякий все равно и так бы отгадал, что перед ним сумасшедший, произносящий важную речь, задумавшийся о чем-то бог знает как важном, и что, вдобавок к тому, этот сумасшедший русский и бывший чиновник. Так все это в нем характерно и глубоко высказано! Вся бывшая чиновничья жизнь ярко написалась на этом лице, в этом прежде бритом, теперь запущенном подбородке, в этих одутых щеках, всего больше в этом взгляде, тупом, нелепом, дерзком, забитом, а теперь безумно горящем и

страшно устремленном. Еще никто в Европе не рисовал такого типа, такого взгляда, даром что сотни тысяч картин висят по музеям. Помню только одну подобную картину у нового искусства (куда старому было до подобных задач, время ли ему было) – это сумасшедший фландрский живописец фан-дер-Гус (van der Goes), картина бельгийского современного живописца Ваутерса, бывшая на венской всемирной выставке 1873 года. То была картина хорошая, даже талантливая; но как далеко было этому фан-дер-Гусу до нашего Поприщина, а Ваутерсу до Репина! Мне кажется, кто раз видел его Поприщина, никогда не забудет этого устремленного, пронзительного взгляда, с его дикостью, почти зверством, этой важности, этой наклоненной головы и длинной фигуры, в виде палки, в халате и колпаке, с засунутыми в рукава руками, с железною кроватью сзади. Сцена, глубоко поразительная, неизгладимая. Написано лицо изумительно талантливо.

Другое крупное создание Репина, „Крестный ход в Курской губернии“, громадная картина (в ширину) с целым народонаселением на сцене. Эта картина – достойный товарищ „Бурлакам“, та же сила, тот же огонь, та же правда, та же глубокая национальность и тот же поразительный талант. И опять, как там, шествие целой толпы народной, разношерстной, разнохарактерной, разнотипичной. Только там были одни мужики да отставные солдаты, несущие страшную службу животных, запряженные в лямку нуждой и бедствием. В нынешней картине нет ни у кого принудительной чужой лямки. Все сами добровольно идут и жарятся на солнце, потому что они великое, душевное дело справляют: несут чудотворную икону из места ее явления (может быть, где-нибудь в лесу), в день ее праздника, в монастырь или церковь, где она всегда хранится. Этих всех людей двинуло благочестие, глубокая вера и религиозное чувство; но уже все они ужасно устали и понемножку занялись своими делами, мыслями и разговорами. Остались до конца усердными лишь немногие. Во-первых, две женщины, одна кухарка или горничная, в красном переднике и суконной кофте, другая бедная какая-нибудь старая чиновница. Они несут пустой футляр, где помещается обыкновенно образ; обе они полны глубокой набожности, несут свой раскрытый футляр с необычайным благоговением и, кажется, боятся каждого своего шага, как бы не оступиться. Потом еще, остались в картине полны искренного религиозного чувства странники и странницы, в лаптях и онучах, с палками и жезлами, с лямками и котомками, в сермягах и отрепьях

которые выступают в левом углу картины. Наконец, должно быть, тоже остались очень полны религиозного своего чувства те мужики, в степенных праздничных кафтанах деревенского сукна, что несут впереди всех, на зеленых носилках, громадный фонарь, весь в огнях внутри, снаружи весь в лентах и золотых привесках (руки, ноги, сердца ex voto). У них всех лица важные, серьезные, полные достоинства; они настоящие индейцы буддийской процессии на берегах Ганга, и все-таки самый молодой между ними, белокурый, тот, что сзади, ужасно обеспокоен и развлечен: ему все падают волосы в глаза, и солнце его слепит; вот он и болтает вверх головой, беспокойным жестом. Тотчас за ними, за этой темнокоричневой группой индейцев, идут деревенские певчие, все мальчики, которыми правит старый дьячок, лысый и бронзовый, немножко еще дикарь, в старинном дьячковском костюме, и тут же новейший дьячок, в европейском уже сюртуке и с европейским вылощенным лицом. Все они поют, и так прилежно, что не слышат и не видят, что в двух шагах подле делается. А там лихой урядник, конечно из солдат, из конницы, достаточно понаторелый, тоже прилежно занимается своим делом: он яростно лупит нагайкой толпу, задрав судорожным движением левой руки голову лошади своей, и это все без нужды, без цели, просто так, по усердию. В толпе раздаются крики, головы и тела расшатнулись во все стороны, чья-то рука в розовом рукаве сарафана поднялась поверх толпы, как бы торопясь защититься от этого зверя. Другой урядник, в левом углу картины, действует гораздо скромнее; он только грозит нагайкой, свесясь к толпе со своей лошади. Местные волостные власти тоже являются в двух видах: одни, самые ревностные, уже перешли к действию, толкают и гонят вокруг себя палками; но их немного, а остальные, которых очень много, куда ни посмотри вокруг, направо, налево, впереди и сзади, пешком и верхом,—сущее войско в кафтанах крестьянских, и все с бляхами; эти остальные кротко и тихо присутствуют при процессии. Центр всего—это сам чудотворный образ, небольшой, но весь в золоте и с ударившим в него лучом солнца, который несет с великим парадом и чванностью местная аристократка, купчиха или помещица, толстая, коренастая, упаренная солнцем, щурящаяся от него, но вся в бантах и шелках. Ее ассистент—местное самое влиятельное лицо, откупщик или подрядчик, теперь золотой мешок, уже в немецком сюртуке, но явно из мужиков, грубый, нахальный, беспардонный кулак. Подле—отставной капитан или майор, без эпо-

лет, но в форменном сюртуке; сзади—попы в золотых ризах, блещущих на солнце, в фиолетовых скуфейках и камилавках, весело беседующие друг с другом; впереди—рыжий благообразный дьякон в пышном золотом стихаре; кругом — везде толпа, наполовину великорусская, наполовину малорусская. Над всем вверху—хоругви и кресты, сияющие красками и золотом в светлом летнем воздухе. И все это вместе, двигающееся прямо на зрителя издали громадной разрастающейся процессией,—это одно из лучших торжеств современного искусства.

Перепечатано по тексту „Собрание сочинений В. В. Стасова" Спб., 1894, т. I., отд. 2. стр. 722—728.

В. В. СТАСОВ

НАШИ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ДЕЛА

По поводу передвижной выставки

I

Нынешная передвижная выставка не только крупное художественное явление настоящего года, но еще и одна из самых крупных и значительных выставок у передвижников с тех пор, как они существуют. Должно быть, публика это очень хорошо сознает, потому что с первого же дня густой толпой валит на выставку и с глубокой симпатией относится ко всем лучшим художественным произведениям, там присутствующим. Совсем иное дело те люди, что появились в печати с отчетами о выставке: все они относятся к ней с антипатией или презрением, с высокомерным недовольством или выговором. И сюжеты не те, и настроение не то, и художество плохое, и неумелость великая, а что всего хуже—везде „тенденция". Все тут есть налицо, кроме того, что в самом деле есть. Везде упреки в недостаточном „благородстве", „красивости", обвинения в „грубости" и „уродстве" сцен и действующих лиц. „Гражданин" и „Новое время", „Петербургские ведомости" и „Петербургская газета" соперничают в усердии, в благонамеренности, взапуски надседаются в защиту истины и красоты. „Все это словно задалось представить русскую жизнь в самых печальных, уродливых образах,—восклицает „Гражданин";—все это ноет, обличает; во всяком случае, относится к жизни свысока, презрительно или злобно. Все

это мозоли, бородавки, кривые носы, грязное белье, ободранные обои. На всей выставке вы не видите ни одного сколько-нибудь красивого или симпатичного лица". В одних своих статьях „Новое время" высказывает почти точь-в-точь то же самое, жалуется на излишнюю реальность, на „выписывание мозолей, багровых пятен, грязного белья"; в других — все более нападает на зловредную „тенденцию". „Петербургские ведомости" уверяют, что главное занятие нашей новейшей живописи (как, впрочем, и литературы) „исказить общепринятую форму, втоптать в грязь идеалы", а все оттого, что наш художник „полон недомыслия, ничему не учился и „ничем не интересуется". Веселая „Петербургская газета" — та приходит в „разочарование", потому что открыла везде только „печаль" да „мрачность", а ей бы все потешаться да зубоскалить.

Самая талантливая, самая замечательная картина целой выставки—картина Репина „Не ожидали". В ней всего более глубокого содержания, выражения светлой мысли. Она без румян и фальши изображает современность, ее всего более оценила и полюбила за это публика. Значит, именно на нее всего прилежнее, всего усерднее тотчас же напала со всех сторон фельетонная братия. Посмотрите, чего только не наклеветали, чего только не навыдумали на Репина и на его картину. „Гражданин" рассказывает, что все изображенные на картине личности, семейство возвращающегося из ссылки, не только все „противны, уродливы", но еще все „злы на него, недовольны, взбешены и озлоблены его появлением", а он сам тоже всех их „ненавидит", смотрит на свою семью „с бешено-злобным выражением на испитом, худом лице, яростно пищит, обращаясь к семье: „Не ждали!" Спрашиваю публику, честную, еще не одуревшую от мракобесия: есть ли в картине Репина хоть единая черточка из всего, что рассказывает „Гражданин"?

„С.-Петербургские ведомости" видят „лжелиберальные обличения и протесты" даже в том, что Репин будто бы нарочно выбрал для семьи возвращающегося из ссылки комнату и обстановку „невзрачную, неряшливую, неуютную. Типы детей золотушные, у девочки какие-то скрюченные ноги; сам герой тоже не возбуждает сочувствия: даже энергии нет на его лице".

„Новое время", правда, отдает возвращающемуся домой ту справедливость, что лицо у него хоть и „изнуренное, худое, загорелое и некрасивое", но, по крайней мере, „энергическое", а вся фигура „стройная, крепкая, не сломленная

несчастием“ (слава богу, хоть сколько-то есть в картине у Репина!). Но такую милостивую уступку реакционная газета тотчас же выкупает множеством нелепостей и глупостей, которые она навьючивает автору картины. Вдруг оказывается, что ссыльный является домой „с желанием поразить семью неожиданным появлением, произвести эффект“.

Спрашиваю, что можно выдумать еще нелепее этого? Что можно еще изобрести для того, чтобы представить бывшего ссыльного полнейшим идиотом и деревянным болваном? В такую великую, в такую трагическую для него минуту и заниматься „эффектами“?! Что это за дрянной, пустейший человек был бы он тогда! Но этого мало: „Новому времени“ понадобилось представлять семью ссыльного коллекцией индивидуумов из сумасшедшего дома: вообразите, по его словам, в одной и той же комнате и урок идет с детьми, кто-то бренчит на фортепиано. Где же подобные вещи бывают в действительности? Да еще в маленькой, капельной комнате. Представьте себе, что тут за Содом и Гоморр должны были стоять. И все это пришло в голову г. Суворину только оттого, что в картине представлено фортепиано, случайно открытое в эту минуту. Но ведь это все нелепые клеветы на Репина, ведь довольно хорошо можно видеть на картине, что никто у него в картине не бренчит и не играет на фортепиано: находящаяся подле него дама (сестра ссыльного или знакомая семейства) даже и сидит-то к фортепиано боком, прислонясь спиной к стене. Но нужды нет: автору „Нового времени“ надо было указать у Репина что-то глупое, нелепое, вот он и достигает этого, как умеет. Но если в этом семействе все старшие так глупы, что сами не понимают, что делают, и дают такие уроки, от которых должны трещать бедные детские головки, то обязанность человека, входящего в среду этой чепухи и нелепости, состояла бы, конечно, только в том, чтобы спросить: „Да что же это вы все тут делаете? Как вам не стыдно!“ Однако же ссыльный и этого не догадался, а почему? Потому, что у него своя нелепица есть в голове: ему надо „эффект произвести“. На прибавку ко всем этим благоглупым выдумкам писатель „Нового времени“ видит на лице у девочки, не узнавшей ссыльного, не удивление, не вопрос, не испуг, а только скверную мысль: „Авось, этот помешает уроку“.

Мне еще очень нравится размышление „Нового времени“, что картина Репина производит „примиряющее впечатление“, потому, мол, что в минуту возвращения ссыльного

одни в его семействе заняты уроками, а другие играют на фортепиано. Да, да, все это действительно очень „примирительно“! Ведь ссыльный „возвращается не к бедности, не к нужде“, он „не застает сцены отчаяния“, и нет тут „разбитой, обнищалой семьи, которая осуждала бы его на новые усилия труда и на новые лишения“. Да, да, что и говорить: все превосходно, все к лучшему!

Вот как ретроградная пресса трактует то, что ей враждебно, то, что не подходит под ее пошлые мерки и намерения. Она тотчас объявит, что такое-то произведение пусть и талантливо, пусть и трогательно („пожалуй“), а все тут есть что-то „нехорошее, недоброе“ и „нет настоящего творчества, одушевления, нет свободного и яркого таланта“ (все слова „Нового времени“).

На-днях „Незнакомец“ напечатал письмо, адресованное к нему каким-то „большим русским художником“[1]. Кто этот художник—не знаю, но если он в самом деле „большой“, нельзя не подивиться, что ему за охота и что ему за надобность проповедывать г. Суворину о русском художестве и русских художниках, о Гольбейне, Рембрандте, Веласкезе? Неужели он еще не увидал до сих пор, до какой степени издатель „Нового времени“ антихудожественен и неспособен ровно ничего понимать в искусстве? Как убедить в чем-нибудь художественном такого человека, который писал, всем известно что, о лучших наших талантах: Верещагине, Антокольском, Репине и многих других и который при этом выставил наружу, кроме непонимания, целые горы недобросовестности, выдумок, лжетолкований и даже прямой лжи! Очень нужно убеждать в чем-нибудь такого человека! Да и возможно ли это? Вспомните только г. „большой русский художник“, каковы художественные симпатии г. Суворина. Ничтожная, пустая, совершенно внешняя, лжеблестящая картина г. Маковского „Боярская свадьба“ привела его в неописанное восхищение. Она показалась ему верхом „поэзии, творчества, таланта, жизни“, такою картиною, с которою „по выразительности“ не может равняться ни одна другая русская картина. Вот вам и все художественные понятия г. Незнакомца, вот все, что ему надо от картин: банальность, отсутствие мысли и чувства, прилизанность лиц и костюмов. Его ничуть не смущает полная неумелость расположения, толкотня и неловкая скученность фигур на каком-то невообразимо-тесном простран-

[1] Это было письмо И. Н. Крамского, напечатанное впоследствии целиком в книге „Иван Николаевич Крамской. Его жизнь, переписка и художественно-критические статьи“, СПБ. 1888, стр. 472—477.—В. С.

стве. Конечно, ни один не только русский художник, но даже хоть сколько-нибудь понимающий любитель не станет приходить в восхищение от таких малохудожественных вещей, но для Суворина они—chef d'oeuvre'ы, великолепные создания, наполняющие душу его сладостными чувствами. Я воображаю себе, как, должно быть, лестно г. Крамскому сопоставление с К. Маковским. Нынче г. Незнакомец тоже выдает г. Крамскому патент на „поэтичность“, на „жизнь“ и проч., и проч., и это после точь-в-точь тех же слов, сказанных про „Свадьбу“ К. Маковского. Правда, похвалы Крамскому расточаются про одно из очень слабых его произведений—про портрет Майкова, чего не может и сам не чувствовать такой крупный художник, как Крамской; не говоря уже о том, как представлена лодочка, ни на одну линию не погрузившаяся и не наклонившаяся, даром что внутри нее, да еще сбоку, стоит человек в несколько пудов, не говоря уже о неудачной зелени и воде, о полном недостатке рефлексов на платье; довольно взглянуть на это лицо человека почтенных лет, написанное совсем молодым, но к которому только привешена седая борода; неужели это все—поэзия, правда, жизнь, прелесть идеи? Нет, этому портрету далеко до настоящих великолепных портретов Крамского, по справедливости пользующихся знаменитостью, и столько же далеко ему как картине до превосходной композиции Крамского „Неутешное горе“, который так вовсе и не уразумел г. Суворин на этой же самой выставке. Но хотелось бы мне очень знать, что подумал Крамской про те постыдные небылицы, какие рассказывает про него Незнакомец: во-первых, что он „бросил претензию“ выразить в портрете характер, целую историю; во-вторых, что Крамской писал, до последнего времени, умышленно серо и неколоритно, в угоду какому-то ложному, напускному реализму. Как вам и то, и другое нравится? Портретист, который не желает более выражать в портрете характер, историю личности,—что это за портретист, что это за художник, куда он годен? Не хуже ли последней самой ничтожной фотографии будут его произведения?

Воображаю себе, как нахохочутся наши художники над понятиями Незнакомца об искусстве! И тут же его обвинение Крамского в художественном притворстве и умышленном самоискажении, все в угоду напускному реализму—что это за печальная карикатура на Крамского, что это за бестолковые выдумки на художника серьезного, правдивого и глубокого?

Да, невежество и легкомыслие—большой порок, особливо в соединении с „полезным“ ретроградством.

Охота, право, была г. „большому художнику“ добиваться в разных письмах от г. Суворина его „впечатлений“. Нечего сказать, стоило труда.

„И вот чем (повторяя слова „Гражданина“, только скажу написанные там про художников), вот чем занимаются и в какую сторону идут бедные наши фельетонисты о выставке, думая, что это очень глубоко, умно и что так надо“. Но публика и художники мало обращают внимания на жалкий вой и писк людей, несмыслящих или недобросовестных и продолжают свое дело. Наши художники пишут талантливые, интересные по задаче, своеобразные картины, публика их любит и ценит.

Если бы наши писатели о художествах были добросовестны и понимали что-нибудь, то раньше, чем злобно нападать на то или на это, они должны были бы порадоваться тому, что и в нынешнем году появилось на передвижной выставке несколько новых талантливых художников, а прежние тоже не стоят на одном месте и пробуют свои силы в новых для себя областях живописи. Но куда им, этим прекрасным писателям! Им бы только как бы доказать, что наше искусство ничего не стоит, что наши художники никуда не годятся или, по крайней мере, что на выставке „нет ничего выдающегося, ни одной картины, которая приковывала бы исключительное внимание“ (Незнакомец).

Между новыми талантливыми живописцами я укажу на г. Лебедева, московского молодого художника. Он выставил „Боярскую свадьбу“, картинку небольшую по размерам, но много обещающую за своего автора. Можно и должно, конечно, протестовать против излишней яркости некоторых мест картины, против слишком большой колоритности иных пятен на ней (особливо в самом центре картины), но это недостаток, от которого молодой художник скоро, по всей вероятности, избавится благодаря собственной наблюдательности и советам товарищей. Но посмотрите, какая разница между этой „свадьбой“ и „свадьбой“ К. Маковского. В этой последней все один расчет на внешность и эффект, отсутствие характеров, типов, банальная прилизанность лиц. В картине г. Лебедева на первом месте типы и характеры, превосходно понятые и выраженные. Картина представляет свадебную процессию. Молодых ведут в брачную опочивальню; нарядная, бойкая молодая сваха встречает их у дверей покоя и, улыбаясь свежим, полным

своим лицом и отбросив направо и налево, по рукам, богатую свою лисью шубу, собирается осыпать молодых хмелем с блюд. Дружки, тоже в богатых с жемчугом костюмах XVII века, выходят навстречу молодым, веселые оживленные, один с образом, другой с житом, которым их тоже будут сейчас осыпать. Один старик-отец ведет вперед жениха, в голубом шелковом кафтане, с серьгами в ушах; это еще совсем молодой мальчик, который с удивлением, кажется, ждет, что дальше еще будет во всей этой церемонии; другой старик-отец ведет невесту, тоже почти совсем еще ребенка, но уже всю окутанную парчой сарафана, газом фаты, словно затворницу восточного гарема. Кругом родные, знакомые, одни обнимаются, другие с умилением смотрят на домашнее торжество; пожилая мать невестина, осанистая матрона, строго и серьезно глядит, все ли по чину и как должно идет. Группы расположены мастерски, вполне просто и правдиво, вся картина полна таланта и живописности. Г. Лебедев вступает этою картиною на тот самый путь правдивой историчности, по которому шел Шварц. Но правдивость ненавистна нашим художественным фельетонистам, и писатель „С.-Петербургских ведомостей“ поспешил заявить, что у нас, „бояры все пишутся с дворников, водовозов и банщиков, притом самых тупорылых и мясистых, а в настоящей картине типы невозможны, безобразны до крайности, на них противно глядеть“. В „Новом времени“ объявлено с примерною близорукостью, что картина г. Лебедева „только и любопытна отделкою костюмов“.

Другой новый живописец—г. Дубовский. Этот также очень талантлив. Его небольшая картина „Зима“ всех поразила. Снег много раз бывал прекрасно написан у нас в картинах (хотя иные совершенно позабыли это и печатно уверяют теперь в противном): довольно вспомнить многие картины Мещерского, Клевера и, всего более, Верещагина в его индийских этюдах и картинах болгарской войны. Но г. Дубовский по-новому взглянул на снег, по-своему передал его, и эта картина есть точно молодой pendant к световым поразительным эффектам возмужалого уже Куинджи. На картине г. Дубовского представлен всего только крошечный дворик избы, занесенный глубоким снегом, ворота, оставшиеся отворенными после проехавших роспусков или саней, глубокая шапка снега на бедной, ушедшей в землю, избенке—вот и все. Но какие изумительные, по правдивости, розовые солнечные отблески на нетронутом, девственном снеге, какие мокрые следы, продавлен-

ные в снегу полозьями! Все это чудесно хорошо и ново. От г. Дубовского надо, кажется, многого ожидать.

Еще новый выдающийся художник г. Костанди. Его картина „У больного товарища“ полна чувства и выражения. И сам умирающий молодой художник, с безнадежным выражением, точно уже с печатью смерти на лице, и оба его товарища художника, старающиеся сдержать угнетающее их чувство, прекрасны (неизвестный, но глубокомысленный писатель первой статьи „Нового времени“ о выставке объявляет, что эта картина „страдает“ недостатком „экспрессии“. Вся обстановка сцены—постель, простыня, костюм, стол—выполнены с большим тщанием. Оставляет многого только желать лицо художника, сидящего в профиль. Тон тела здесь мало удовлетворителен и образует пятно в картине.

II

В последние годы некоторые из наших, так называемых, „жанристов“ стали пробовать себя на пейзажах. На них уже поспешили напасть за это наши художественные фельетонисты, уверяя, что они принялись за пейзажи оттого, что у них мало собственной изобретательности стало. Какое нелепое, злостное обвинение! Почему это художник должен быть прикован к одному роду, а до других не смей дотрагиваться? По-моему, напротив, чем богаче будут и разнообразнее сюжеты и задачи, тем лучше. Художник только выиграет для будущих своих картин. Но, независимо от будущей пользы, посмотрите, какие прекрасные этюды с натуры написал в прошлом году, да и в нынешнем, г. Ярошенко: иные из его этюдов в самом деле были вроде верещагинских, по правде и безыскусственной простоте. Нынешняя его „Ночь на Каме“ изящна. В нынешнем году также и г. Мясоедов выставил несколько пейзажных этюдов, виды из Крыма: некоторые немножко страдают голубизной a la Айвазовский, но зато другие в самом деле премилы; особливо, мне кажется, красива дорога в лесу с большими камнями и болото или заросший пруд.

Из непейзажистов по профессии выступил еще г. Поленов с очень изящной „Кленовой аллеей“, а пейзажист А. Мещерский—с первою и довольно удачною попыткою писать море („Нарвский порт“).

Между другими многочисленными картинами наших пейзажистов, которых я здесь не буду перечислять все, на нынешний раз особливо выделяются картины г. Волкова.

Из них самая замечательная „Октябрь“. Хотя „Петербургская газета“ нашла уместным пошло сострить, что, мол, „этот октябрь смотрит сентябрем“, а писатель „Нового времени“ и вовсе не заметил этой картины, тем не менее это одна из лучших, если не самая лучшая вещь г. Волкова—так хороши и рельефны тощие деревца, оголенные осенью, так хороши тут перспективы сквозь реденький лесок, столько тут везде воздуха и осеннего спадающего света. Картина того же художника „В ночное“ замечательна как проба пейзажиста писать в большой картине фигуры животных в значительных размерах. Какой-то художественный рецензент уморительно замечал в своей статье, что фигуры животных „скорее мешают впечатлению пейзажиста, чем дополняют его“. Вот-то забавный человек! Да уж не лучше ли будет и из настоящих пейзажей, из полей и лесов, из гор и долин, выгонять все живые существа, всех коров, лошадей, а пожалуй, и людей, чтобы они не мешали впечатлению? Обозреватель „Нового времени“ толковал также, что „напрасно г. Волков брался за писание в своем пейзаже лошадей, потому что они только портят выгодное впечатление, производимое вообще всеми пейзажами г. Волкова“. Но он не раскусил того, что лошади изучены здесь с натуры и нарисованы очень хорошо и только в красках вышли не совсем удачны. Но ведь за первою попыткою могут пойти другие, уже гораздо более успешные.

Пейзажи Шишкина на нынешний раз менее обыкновенного удались их автору. Впрочем, „Лесные дали“ картина хорошая.

Замечательных портретов на выставке довольно много. Между ними особенно выдаются портреты двух молоденьких девочек, Мамонтовых, в Москве, один—писанный г. Васнецовым, другой—г. Кузнецовым. Оба портрета дышат грациозностью и жизнью. Так и чувствуешь, даже не видевши оригиналов, что, наверное, оба очень похожи. Цветистая обстановка вокруг восточных ковров и шелковых материй, придает много колоритности и рельефа главным фигурам. Портрет г. Кузнецова отличается сверх того большой силой. Портрет графа Льва Толстого, написанный Ге, любопытен как изображение великого нашего писателя в настоящий период его жизни. Этому портрету, конечно, далеко по художественной передаче и по характеристике до портрета графа Толстого, созданного Крамским 10 лет тому назад, но все-таки он довольно близко передает серьезную, строгую, могучую фигуру нашего пи-

сателя, когда он сидит у своего стола и пишет что-то важное, сильно его интересующее. Очень мил миниатюрный портретик неизвестной дамы, во весь рост, сидящей у окна, написанный г. Лемохом. Портрет Стрепетовой вышел у Ярошенко решительно лучше всех портретов, деланных до сих пор с этой талантливой нашей художницы. Вся ее нервная натура, все, что в ней есть измученного, трагического, страстного, чувствуешь здесь в портрете, даже вне тех патетических сцен, где она так великолепна. Между всеми портретами, выставленными на нынешний раз Крамским, самый замечательный—портрет адмирала Грейга. Как всегда у Крамского, и этот портрет отличается удивительным сходством и передает всю натуру, весь характер изображенной личности. Одно, что можно было бы заметить, это разве то, что адмирал Грейг представлен несколько моложавее, чем он в натуре, и что письмо портрета немного слишком прилизанное.

Между портретами Репина неудачен только один, именно портрет Тургенева. Но Репина постигла в этом случае общая участь: кто ни писал портрет Тургенева, все потерпели неудачу, ни одному живописцу нашему не удалось передать лицо и фигуру русского знаменитого писателя. Портреты Крамского и П. М. Третьякова очень хороши и сильно похожи, но гораздо еще выше два других портрета Репина: г-жи Молас и генерала барона Дельвига. Оба они поразительны по сходству, по жизни, по необыкновенному оживлению, по правдивому колориту, по разлитому на них свету. Г-жа Молас представлена поющей, с нотами в руках; глаза ее сияют, все лицо улыбается, взгляд словно живой. Барон Дельвиг, с сигарою в руках, блаженствует, отдыхая в кресле; вся его фигура удивительно рельефно выделяется, в своем темном мундире, сверкающих серебряных эполетах и орденах, на золотистом фоне кресла; бритое старое лицо полно жизни, глаза думают и тихо светятся. Портрет, написанный Репиным с меня, все вообще признают необыкновенно схожим. Я, на свою долю, не берусь судить о сходстве, но нахожу его необыкновенно мастерски выполненным, с большим огнем и силой. Написан он в мае прошлого 1883 года в Дрездене, во время нашего заграничного путешествия, в продолжение всего двух дней, именно в католический Троицын день и Духов день, когда в Дрездене все музеи были заперты, и оказалось, таким образом, вдруг два дня совершенно свободных, которых не на что было употреблять. В первый день сеанс продолжался, почти без перерывов, 9 часов, на второй день сеанс

продолжался 5 часов. Итого портрет написан в два присеста. Мне кажется, всякий, сколько-нибудь понимающий художество, найдет в самом портрете следы того чудесного воодушевления, того огня, с которым писан был этот портрет. Яркое, весеннее солнце, светившее тогда к нам в комнату, передано на картине, мне кажется, с необыкновенной правдой.

Из бытовых картин интересны по сюжету три картины барона М. П. Клодта „Сестры милосердия", заказанные для Общины сестер милосердия. В первой картине сестра милосердия сидит у постели раненого и под его диктовку пишет письмо от него к родным; на другой картине она, со свечой и книгой в руках, занимает место дьяка и, вместе со священником, отпевает в палатке скончавшегося солдата; в третьей картине она лежит в тифе, с компрессом на голове, и за нею ухаживает, вместо сестры милосердия, один из тех солдат, которым она прежде помогала выздороветь. Задачи превосходные, и барон Клодт прекрасно выполнил некоторые части и подробности своих картин. Но он сам никогда не был на войне, он не видал тамошних сцен, не испытывал тамошних ощущений, а этого ничем не заменишь, ничем не наверстаешь. Без живого опыта и щемящего ощущения действительности все останется придуманным, прилаженным.

В картине г-жи Михальцевой „Отъезд" недурно выражение рыдающей матери, сидящей у чайного столика и закрывшей лицо руками; но отъезжающая девица (дочь или родственница) бледна и слаба во всех отношениях. Неуклюжая фигура деревенской женщины, кухарки, несущей из комнаты к экипажу на улице чемодан, схвачена довольно верно.

Очень недурен, в картине „Охотник на тетеревей" г. Бодаревского, и сам охотник, подкарауливающий птицу, посвистывая в дудочку, и его собака. Но земля и зелень вокруг писаны условно и неумело.

Недурна картинка г. Кузнецова „Старый помещик". Она изображает страстного любителя охоты, помещика, низенького, толстого, упитанного, красного, в седых усах, прохаживающегося осенним солнечным днем у себя в деревне, в домашнем неглиже, с любимой собакой, пока слуга чистит, тут же на дворе, ружейные стволы, а другие охотничьи собаки, свернувшись клубом, лежат и ждут кормежки. Тип и выражение по...[1] прекрасны. Собака, с лю-

---

[1] Пропуск в тексте.—*Н. М.*

бовью поднявшая морду к своему хозяину, превосходна. К сожалению, весь фон картины: дом, деревья, воздух не вполне удовлетворительны. Другая картинка г. Кузнецова, „На сенокос“, полна солнца, как и прежние его картинки подобного рода. Малоросс, лениво идущий с косой в руках, подле него жена, несущая ковригу хлеба в платочке, очень живописны и типичны.

В. Маковский прислал нынче из Москвы всего две небольших картинки, но обе они капитальные. Первая— „Секрет“. Дело идет о взятке, которую требуется взять в каком-то присутственном месте с просителя, купца, стоящего поодаль и уж полезшего за бумажником. Старик-чиновник, которому куш готовится, стоит лицом к зрителю, расставив ноги, и готовится сморкаться, широко распустив красный носовой платок, и в это время ему на ухо сообщает свои соображения его посредник в этом деле; его наклоненная к уху чиновника голова, его выражение лица, его левая рука, точно что-то высчитывающая и доказывающая,—истинные шедевры. Другая картинка В. Маковского, „В передней“, еще более совершенна во всех частях своих. Старый чиновник выходит из какого-то заседания; он в вицмундире, он уже надел шляпу на голову—на затылок, натягивает перчатки, и в это-то время, стоя среди взвода калош, он хитро и амурно поглядывает на молодую горничную, державшую перед ним его шубу и застыдившуюся. Эта картинка—маленькая жемчужина; она полна юмора и изумительной типичной правды.

Прянишников прислал, тоже из Москвы, всего одну картину—„Охотники“, но великолепную. Как написан реденький лес осенью, с продольными перспективами повсюду насквозь, как написаны оба охотника, из которых один, барин трубит в рог, надсаживаясь во всю силу толстых щек, а другой, подогнув колени, собирается отрезать лапку убитому зайцу и бросить ее собакам! Какое у него серьезное и важное выражение, как он ушел весь в свое занятие, какие выражения у собак, жадно поднявших морды и вертящих хвостами,—это просто изумительно! Прянишников давно уже не писал ничего подобного, и я думаю, что в ряду всех его картин (между которыми есть не одна замечательная) эту надо признать *второю*, после великолепного его „Гостиного двора“. Прянишников является тут достойным товарищем Перова.

Картину Крамского „Неутешное горе“ не оценили у нас, мне кажется, по настоящему ее достоинству, хотя вообще и хвалили ее. Но, по моему разумению, это лучшая картина

Крамского как композиция и выражение. Еще никогда и нигде этот капитальный наш художник не достигал такой глубины и правдивости чувства: эти заплаканные глаза, эта полунаклоненная голова, эта рука, прижавшая мокрый от слез платок к груди, созданы и написаны с великим мастерством. Вся обстановка осиротелой комнаты, цветы и венок, назначенные для могилы, много прибавляют к трагическому впечатлению. От Крамского можно после этого всего ожидать—уже не одних чудесных портретов, но и столько же чудесных картин. И все это, конечно, не потому, как в своем невежестве наклепал на него Незнакомец, что он отступился от „реализма" и перестал притворяться, а потому именно, что после долгих усилий целой жизни стал достигать выражения того реализма в искусстве, который был всегда целью его стремлений и который он, словом и примером, постоянно и горячо проповедывал среди всего нового нашего поколения художников.

Я кончу обозрение выставки картиной Репина „Не ждали". Я считаю эту картину одним из самых великих произведений новой русской живописи. Здесь выражены трагические типы и сцены нынешней жизни, как еще никто у нас их не выражал. Посмотрите на главное действующее лицо: у него на лице и во всей фигуре выражена энергия и не сокрушенная никаким несчастием сила, но, сверх того, в глазах и во всем лице нарисовано то, что не пробовал выразить в картине ни один еще наш живописец в какой бы то ни было своей картине: это могучая интеллигентность, ум, мысль. Посмотрите, он в мужицком грубом костюме; по наружности он в несчастном каком-то виде, его состарила ссылка добрых лет на 10 (ему всего, должно быть, лет 26–27 от роду), он уже седой, и все-таки вы сразу увидите, что этот человек совсем не то, чем бы должен был казаться по наружной своей обстановке. В нем что-то высшее, выходящее из ряду вон. И вот он возвращается, после долгого отсутствия, в семью свою, скудно и бедно живущую, он застал ее за уроком. Все эти люди совсем другой породы, далеко не ему чета, однако, люди хорошие и добрые. Старуха, мать его, учила маленьких брата и сестру его, его—гимназиста, ее—девочку. Старшая сестра их сидела поодаль, в глубине комнаты. Горячая радость, восторг, удивление—вот что наполнило мгновенно всех в ту минуту, когда горничная стремительно отворила дверь и вошел дорогой человек, так давно не виданный. Одна младшая девочка не узнала своего брата: она была еще слишком мала, когда он ушел из дому. Но

как все это высказано в картине, какое выражение, какие характеры и типы повсюду, *какая мастерская*, при всей простоте, группировка, какое мастерское освещение (показавшееся Незнакомцу, по его крайней антихудожественности, скудным и умышленно-умеренным, для большей „тенденциозности"), какой мастерской рисунок и письмо! Все вместе делает эту картину одним из самых необыкновенных созданий нового искусства. Репин не опочил на лаврах после „Бурлаков", он пошел еще дальше вперед. Прошлогодний его „Поприщин", прошлогодний „Крестный ход", нынешняя эта картина—все новые шаги, всякий раз по новому направлению. И я думаю, что нынешняя картина Репина—самое крупное, самое важное и самое совершенное его создание. Мне придется, я надеюсь, говорить про нее еще не раз.

На передвижной выставке всего одно произведение скульптуры—„Переселенцы" г. Позена, большая группа из воска, состоящая из семи фигур, воза и лошади. Сюжет очень интересный: целая семья переселяется из Малороссии прямо за десятки тысяч верст. Отправляются вдаль: старик-отец, старуха, старший их сын, отставной солдат, с женой и сыном и два его брата мальчика. Их телега, род фуры, с соломенной крышей, покрытой дырявой холстиной, содержит все их богатство: убогий скарб, бедную одежонку; сверх кровли прикреплены грабли, вилы, решето,— больше ничего у них нет. Поезд остановился в поле, и пока старший сын привязывает лошадь к корму, позади телеги, а его жена что-то шарит внутри телеги, оба мальчика приготовляют что нужно для обеда: один рубит сучья дерева, для того чтобы развести огонь, другой, босоногий, сходил зачерпнуть воды в лужицу; старик-отец сидит печально на земле, поникнув головой, подле тулупа и сапогов, разложенных по земле сушиться, сбоку прыгает теленок. Сюжет интересный, и г. Позен, по всему видно, изучил свой материал прямо с натуры, но брал его из головы. Группировка живописная. Много есть верного, вполне реального. Но, я должен признаться, прошлогодняя группа его же: „Слепой бандурист с провожатым" удалась ему больше. Выполнение было отчетливее.

Перепечатано по тексту „Собрание сочинений В. В. Стасова", СПБ, 1894, т. I, отд. 2, стр. 734—746.

ВЕРЕЩАГИН
ВАСИЛИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ
1842—1904

В. В. СТАСОВ

ХУДОЖНИК В. В. ВЕРЕЩАГИН

Хотя и русский, хотя и молодой еще человек, но принадлежит давно уже к числу европейских знаменитостей. Нам приятно было поместить в 1-м же № „Пчелы" портрет художника, который в короткое время стал известен целой России, от одного конца до другого, и в десятках тысяч зрителей постоянно возбуждал одинакие чувства восторга и художественного наслаждения. Редкий живописец нашего времени бывает до такой степени общедоступен и понятен для масс и в то же время так глубоко ценим лучшими художниками.

Значит, в душе его, в творчестве его лежит что-то такое, чего у многих других нет и что глубоко приходится по теперешнему времени, по теперешним потребностям, вкусам и понятиям. В ближайших выпусках „Пчелы" мы представим нашим читателям рисунки с некоторых из лучших произведений Верещагина, со статьей о всей его художественной деятельности, а теперь покуда сообщим существеннейшие биографические данные об этом художнике.

В. В. Верещагин родился 14 октября 1842 г. в Новгородской губернии, Череповецкого уезда, в селе Любец. Отец его—достаточный помещик. Воспитывался он в Петербурге, в морском кадетском корпусе (1853 - 1860), выпущен оттуда *первым*, по окончании курса и тотчас же оставил морскую службу. Еще находясь в корпусе, он посещал рисовальные классы на бирже (1858—1860), а потом поступил в Академию художеств, но тут он не пошел далее первых классов и, получив серебряную 2-ю медаль (1864) за

картину масляными красками, заданную в классе, „Женихи Пенелопы“, оставил академию и поехал на Кавказ. Результатом этой поездки (1864—1865) явился ряд сцен, эскизов и типов, напечатанных во французском издании „Le tour de Monde“ с текстом самого Верещагина (переведено в 1870 году во „Всемирном путешественнике“). С Кавказа Верещагин поехал в Париж и поступил в мастерскую знаменитого Жерома, которого скоро сделался любимейшим и талантливейшим учеником. В 1867 году он уехал в Туркестан, участвовал в 1868 году в спасении Самарканда (перед тем взятого) от нападения врасплох хивинских и бухарских полчищ. 1869 год он провел в Париже, Бельгии, Германии и на Дунае и в этом же году выставил несколько своих картин на туркестанской выставке, в Петербурге. Здесь тотчас заметили его выходящий из ряду талант, и имя его стало немедленно известно с почетом всему художественному нашему миру. Затем прожил около $1^1/_2$ года еще раз в Туркестане и написал там множество примечательных картин и этюдов. Остальные произведения его написаны в Мюнхене в 1872—1873 годах. Выставлены были они в Лондоне и Петербурге в 1874 году. Нынче Верещагин путешествует по Ост-Индии.

Помещенный в этом № рисунок представляет картину Верещагина „Политики в опийной лавочке в Ташкенте“. В каталоге выставки своих картин в Хрустальном дворце, близ Лондона (апрель 1874 года), Верещагин написал следующее об этой картине: „Подобно всем обитателям далекого Востока, среднеазияты страстно любят поговорить о политике. Они готовы проводить сколько угодно часов в этом занятии, и только изредка разнообразят главную тему какими-нибудь ребячьими рассказами про скандалы, случившиеся с тем или другим эмиром или падишахом. Изображенная в настоящей картине серьезно-комическая группа политиков набросана художником с натуры“.

Печатается по тексту „Собрание сочинений В. В. Стасова“, СПБ, 1894 г., т. II, часть 2, стр. 165—167.

И. Н. КРАМСКОЙ—П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

12 марта 1874 г.

Сегодня я был опять на выставке, оставался долго, переходя от одного предмета к другому, проверял себя, и вот опять прихожу к тому же заключению, что и в первый раз, не больше, но и не меньше. Жена моя была

крайне вооружена против моего мнения после первого посещения выставки мною, и сегодня она была со мною вместе, настроенная враждебно. Но, как видно было, с первых же шагов присмирела. Когда кончился осмотр, я отправился к Гончарову, не делал никаких вопросов, и, уже воротясь вечером, узнаю ее мнение. Это, конечно, неважно; ее мнение не имеет, наконец, ни для кого значения, но для меня оно важно. Если она говорит мне что-либо относительно моих работ, я беспрекословно подчиняюсь. Одиннадцатилетний опыт меня сделал таким. Она согласилась признать, что картины эти замечательны, но говорит: русский солдат всюду во всех картинах ниже азиата, вот и все. Кроме того, ей, как и мне (да, кажется, и Вам), не понравилась самая большая картина: „С гор на долину", где, как она выражается, ситцевая вода. Но теперь вот вопрос: вправе ли я делать какие-либо рекомендации? Вопрос так важен, что я перед его развязкою как бы отступаю; и не потому, чтобы колебался в мыслях, а потому, что приобретение всей коллекции стоит больших денег, может быть, даже огромных, и хотя я убежден в серьезности значения выставки, но, как Вы знаете, ограничиваю время признания за мною справедливости слишком большим промежутком времени (50-ю годами), а это равно нулю. Пророк в настоящее время есть помешанный. Чтобы, однакож, быть правильно понятым, формулирую свое мнение самым точным образом, чтобы не было надобности когда-либо извиняться в преувеличении. Верещагин не из тех художников (по крайней мере до сих пор, за будущее не поручусь), которые раскрывают глубокие драмы человеческого сердца (что и есть действительное искусство в его настоящем значении и высший его род). Он человек, в этой коллекции, в огромной доле формальный, внешний (хотя это слово, применяемое к нему, пошло). Лучше сказать, он объективен гораздо больше, чем человеку свойственно вообще. Та идея, которая пронизывает все его произведения, выходит из головы гораздо больше, чем из сердца,—словом, мы имеем дело с человеком новейшей геологической формации. И в этом отношении он принадлежит России не вполне, хотя, как я уже Вам говорил, ни один иностранец не был бы способен на то, что сделал Верещагин. Дальше: его идеи, откуда бы они ни выходили, однакож, такого сорта, что отказать им в сочувствии нельзя; его форма так объективна, сочинение так безыскусственно и не выдумано, что кажется фотографическими снимками с действительно

происходивших сцен. Но так как мы знаем, что этого нет и быть не могло, то в сочинении и композиции его картин участвовали, стало быть, талант и ум. Его живопись (собственно письмо) такого высокого качества, которое стоит в уровень с тем, что мы знаем в Европе. Его колорит, в общем, поразителен. Его рисунок не внешний, контурный, который очень хорош, а внутренний; то, что иногда называют лепкой, слабее его других способностей, и он-то, этот рисунок, главным образом заставляет меня отзываться о нем как о человеке, не способном на выражение внутренних, глубоких, сердечных движений. Все это я увидал с первого же раза, но уровень его художественных достоинств, его энергия, постоянно находящаяся на страшной высоте и напряжении, не ослабевая ни на минуту (исключая „С гор на долину“), наконец, вся коллекция, где Средняя Азия действительно перед нами со всех, мало-мальски доступных европейцу, сторон, производит такое впечатление, что хочется удержать ее, во что бы то ни стало, в полном ее составе. Как Вы видите, все картины его не производят глубокого, охватывающего, собственно мир нашей души, впечатления, и это потому, разумеется, что халаты и чалмы, и бронзово-неподвижные азиатские физиономии слишком чужие нашему внутреннему миру, нашим идеалам, нашим страданиям и надеждам; и в этом, и только в этом смысле сказать, что главный их интерес и значение есть этнографический, будет, пожалуй, верно. Нужно знать вперед, что приобретается, чтобы не испытывать чувства разочарования. Приобретается коллекция, которая раздвинет очень далеко наши понятия и сведения относительно нашего настоящего (т. е. его некоторых сторон, и именно великорусских особенностей), еще более нашего прошлого. Но коллекция эта ничем не затронет нашего сердечного, психологического и умственного мира. Исключая политического, она не раздвинет наш теперешний горизонт и не откроет нового, словом, мы все будем ходить в эту галлерею для того, чтобы что-нибудь узнать, но не для того, чтобы интимнейшим образом побеседовать и вынести успокоение и крепость для продолжения того, что называется жизнью. Ни одной черты родной нам по духу, исключая патриотической, нет в этой коллекции, да и быть не могло. И все-таки—колоссальное явление, и все-таки эта коллекция драгоценна, она слишком серьезна. Я все сказал, что считаю обязанным. Утверждаю, что ничего не преувеличиваю, и думаю, что не ошибаюсь. Все

эти особенности я видел с первого раза, но не особенно на них указывал, потому что имею правилом говорить о главном. Главное же, в данном случае, есть Средняя Азия и ее обитатели. Что я был возбужден, это понятно: явление слишком крупное, но чтобы я потерял голову или что Вы усмотрите здесь нечто другое, чем я Вам третьего дня говорил, я не согласен и отрицаю. Мнение мое как сложилось, так и осталось.

Уважающий Вас *И. Крамской.*

Крамской И. Н., Письма.
Изогиз, М., 1937, т. II.

КУИНДЖИ АРХИП ИВАНОВИЧ
(1842—1910)

А. А. РЫЛОВ

ВОСПОМИНАНИЯ

Экзамен по живописи происходил в Тициановском зале в течение шести дней. Я с утра по четыре часа в день писал с натурщика красками и два часа по вечерам рисовал карандашом. Кроме того, я представил в Совет академии свои домашние этюды.

Во время экзамена в зал вошло один за другим несколько знаменитостей. К моему мольберту подошел Репин, похвалил этюд, сделал кое-какие указания. Его лицо было мне хорошо знакомо по многим портретам. У него была какая-то особенная манера говорить, как-то высокопарно, торжественно. Чувствуешь, что говорит знаменитость. Потом прошел мимо меня Д. И. Менделеев, знаменитый химик,—он был членом Совета Академии художеств—высокая, сутулистая широкоплечая фигура, с очень длинными, до плеч, волосами.

За ним профессор В. Е. Маковский—тонкий, длинный, с седоватой бородкой клинышком. Он также обратил внимание на мой этюд, остановился и спросил, сколько мне лет. Поинтересовался также значком за стрельбу на моем солдатском мундире. Наконец, стуча каблуками, закутанный пледом, показался коренастый, невысокого роста, плечистый, с высокой грудью и орлиным носом Куинджи. Он посмотрел на мой этюд, потом мне в глаза, ничего не сказал и пошел дальше. Наконец-то моя давнишняя мечта осуществилась, я увидел таинственного художника. В заключение подошел инспектор академии Н. А. Бруни и ласково сообщил, что домашние мои этюды хвалят.

Экзамены я выдержал и был принят вольнослушателем,

а не действительным студентом, потому что не имел полного образовательного ценза.

Из ста двадцати человек, экзаменовавшихся по живописи, я был принят в числе двадцати.

После этого военное начальство смотрело на мою службу сквозь пальцы. С утра я писал натурщиков красками и посещал лекции, а вечером рисовал карандашом в обоих классах. Чтобы перейти из общих классов в мастерскую профессора-руководителя, надо было получить за живопись и за рисунок по первой категории. В пейзажную мастерскую можно было попасть и со второй категорией.

По пятницам мастерская профессора Куинджи была переполнена студентами: Архип Иванович осматривал домашние работы всех, желающих получить его советы. Я, конечно, не пропускал ни одной пятницы, чтобы услышать мнение Куинджи о работах товарищей. Наконец, набравшись храбрости, решил и сам показать свои летние этюды. Профессор внимательно рассматривал каждую работу, молча отбирал лучшие в особую стопку, только изредка делал замечания.

Мне не понравилась фамильярность некоторых учеников со своим профессором: они перебивали его, вмешивались в обсуждение моих работ, иногда не соглашались с мнением Куинджи. Я тогда был еще солдатом. Такое отношение к „начальнику“ мне было непривычно и возмущало меня. Потом я понял, что это не начальник с подчиненными, а отец со своими детьми. Архипу Ивановичу, как видно, понравились мои этюды, так как он предложил мне выставить их на осенней отчетной выставке, вместе с его учениками, хотя я еще им не был. В другой раз я показал Куинджи большой эскиз к задуманной картине. На эскизе была изображена фигура созерцателя вечером в поле, с обнаженной головой, вдыхающего чистый воздух и смотрящего с высоты на синеющую даль и серебряную змейку реки. Архип Иванович почти никогда не хвалил, а лишь указывал недостатки в работах; на этот раз было исключение: ему так понравился эскиз, что я стоял, красный от счастья, с сияющей улыбкой, колени мои дрожали. Особенно ему понравилась едва заметная на светлом еще небе первая звездочка. „Как это у вас там в классах с натурщиками?“—спросил профессор. „По рисунку у меня хорошо, Архип Иванович, а вот по живописи застрял на третьей категории“,—отвечал я. „Ну так вот, получите хотя вторую и идите в мою мастерскую работать“,—сказал Куинджи. Я был в восторге от этого предложения. Счастливый полетел со своим эскизом на улицу. Слышу, сзади меня кто-то

окликает. Что такое? Один из учеников догнал меня и сказал, что Архип Иванович просит вернуться. Я пришел к профессору. Он отвел меня в сторону и, взяв по обыкновению за пуговицу, смущенно сказал: „Это... как это я вас не спросил, может быть, вы хотите поступить к другому профессору, а не ко мне?“—„Да что вы, Архип Иванович, это же всегда была моя мечта поступить именно к вам“.

Я уже писал, что в детстве не видел ни одной картины, писанной масляной краской, любовался только олеографиями в писчебумажном магазине да премиями к „Ниве“, которые украшали стены каждой квартиры. Картинки в „Ниве“ я знал наизусть, постоянно внимательно рассматривал и читал их описания. Портреты известных художников и биографии их производили на меня большое впечатление. Особенно я заинтересовался, узнав о появлении в Петербурге таинственного волшебника, носящего красивую, оригинальную фамилию Куинджи. Этот художник зачаровывает зрителей настоящим, живым лунным и солнечным светом, разлитым на его пейзажах. На карикатуре в „Стрекозе“ был изображен этот чародей красивым брюнетом, с пышной шевелюрой и курчавой бородой, пишущим картину. Вместо палитры, у него в руке электрическая лампочка Яблочкова. Солнце трет для него краски, а месяц выжимает тюбики на палитру.

Увидеть эти картины и самого художника стало моей постоянной мечтой. Мечта осуществилась: в Москве, в Третьяковской галлерее я увидел картины Куинджи. Это было не то, что я ожидал, волшебства я не увидел, но картины меня поразили своей оригинальностью и простотой. „Березовая роща“—какая странная композиция, какая упрощенность формы и красок! Краски сочные, душистые, точно пропитаны березовым соком. Как смело художник обрезал рамой стволы берез наверху! Ничего, что темнокоричневые стволы на корнях берез ненатуральны и все как бы ненатурально. Не беда. Эти коричневые краски подчеркивают сочность зеленых тонов. Реальна эта радость, сверкающая под душистыми березами. А вот фосфорический лунный свет на украинских хатах, уходящие в темную высь пирамидальные тополя... Какая тишина в этой картине! Вот простор необъятной степи, прекрасен золотистый фон выжженной травы. Дальше опять сочные краски в картине „После дождя“ на фоне темной тучи. Затем одинокая „Сосна на севере диком“—лесные дали уходят в бесконечность, „Забытая деревня“, „Чумацкий тракт“—во всех этих произведениях виден великий творческий дух, вдохновенный певец природы.

В Петербурге я любил уходить за город, на взморье, и там рисовать в альбомы. Приехав на каникулы в Вятку, я написал две картины масляными красками по сделанным наброскам: „Лунная ночь на взморье“ и „Вид на Волге“. Обе эти картины скоро стали известны в городе. Председатель местного окружного суда, некто Соколов, добродушный толстяк, большой любитель картин, пригласил меня посмотреть олеографию со знаменитой картины Куинджи „Лунная ночь на Днепре“. Хозяин встретил меня очень радушно в залитой солнцем просторной зале с блестящим крашеным полом. В чесучевом пиджаке нараспашку, с платком в руке, с лоснящимся от жары лбом он был похож на гоголевского Петра Петровича Петуха. Первым делом хозяин предложил вкусного домашнего кваса, а затем показал куинджевскую ночь и сказал саратовским говорком: „Вот что, батенька, напишите мне с этой олеографии копию. Только цвет-то тут больно бутылочный, а вы,—говорит,—сделайте такой, как на вашем взморье, что висит у Егорыча в столовой. Цена 15 целковых“. Я согласился. Действительно, на олеографии была неприятная желтизна, должно быть, от времени. Копируя картину, я понял величественность композиции, широту замысла, почувствовал поэзию теплой украинской ночи. Я представил себе и самого мастера-волшебника, красивого южанина с львиной шевелюрой.

Архип Иванович Куинджи родился в 1842 году в семье сапожника Ивана Христофоровича, носившего фамилию Еменджи, в предместье города Мариуполя, в Карасевке. Род их греческого происхождения, но, живя в Крыму, они усвоили татарский язык. Еменджи по-татарски значит сапожник. Фамилия Куинджи появляется впервые лишь в переписи, происходившей в 1857 году. В метрике Архип Иванович обозначен сыном сапожника Еменджи. Старший и средний братья А. И., Спиридон и Елевферий, занесены в метрику без фамилии. Слово „куинджи“ по-татарски значит золотых дел мастер. Такова была профессия деда А. И. Кроме этих братьев, у А. И. была еще сестра Екатерина, старшая из детей Ивана Христофоровича. Отец А. И. умер, когда Архипу шел только шестой год. Скоро умерла и мать, и маленький Архип, круглый сирота, жил то у старшего брата Спиридона, то у тетки. Он помогал ей по хозяйству: пас гусей, собирал кизяк для топлива и т. д. Товаркой ему в работе и играх была маленькая девочка Настя Дикс. В своем завещании А. И. не забыл друга своего раннего детства и завещал ей пятьсот рублей.

Мариупольское предместье Карасу (в русской переделке

Карасевка), где пас гусей маленький Архип со своей подругой, находится на краю живописного обрыва, откуда открывается широкий вид на долину исторической реки Калки и на море. Здесь-то и зародилась в будущем художнике любовь к простору, к световым эффектам на белых хатах, громоздящихся по косогору. Здесь же он всматривался в краски южного утра или заходящего солнца над рекой. Мускулистый и коренастый, Архип бросался на своих однолеток, уличных товарищей, когда им вздумалось заняться обычным в их возрасте мучительством животных. Не один котенок или щенок были обязаны своей жизнью и здоровьем малышу Архипу. Он не терпел этого мучительства, и мальчишки, завидев его, бросали свою жертву и разбегались.

Грамоте Архип обучался в „вольной школе“ грека-учителя. Ученье продолжалось недолго. Потом немного и довольно плохо учился в городской школе, увлекался рисованием. Одиннадцати лет мальчику пришлось искать работу у чужих людей. Служил у подрядчика по поставке кирпича. Постоянно рисовал в торговых книгах или просто углем на стене в кухне, где жил. Потом перешел в услужение к хлеботорговцу Аморети, чистил сапоги, прислуживал за столом и т. д. Аморети обратил серьезное внимание на художественные способности мальчика, показал его рисунки другому хлеботорговцу Дуранте, родственнику Айвазовского; тот устроил молодого художника учеником к знаменитому маринисту в Феодосии. Собственно под руководством Айвазовского мальчик только выкрасил забор да тер краски для этой цели и месяца через два-три ушел от Айвазовского в свой родной город, где поступил ретушером к фотографу. Затем он перебрался в Одессу и тоже работал у фотографа.

Двадцатилетним чернокудрым и черноглазым молодым человеком он приезжает в Петербург учиться живописи, зарабатывая себе хлеб опять-таки работой у фотографа.

Куинджи пробовал держать экзамен в Академию художеств, но провалился. На следующий год снова пошел на экзамен, и опять неудача: из тридцати экзаменовавшихся только он один и провалился. Как ни тяжело было это поражение, Куинджи не потерял веры в свой талант и рук не опустил. Он написал большую картину, изображавшую татарские сакли в Крыму при лунном освещении. Жюри приняло эту картину на академическую выставку, а Совет присудил ему звание неклассного художника. Это случилось в том самом 1868 году, когда Куинджи так торжественно провалился на экзамене. Но молодой художник от-

казался от этого звания и взамен этого просил принять его учеником в академию. Просьба его была уважена. Он с увлечением и настойчивостью стал рисовать в классах по вечерам, днем же приходилось попрежнему работать у фотографа ретушером.

Из учеников-академистов образовался кружок, в который входили: Репин, Виктор Васнецов, Макаров, Куинджи и другие. Они собирались в кухмистерской „Мозанихи" на 5-й линии Васильевского острова, горячо обсуждали вопросы искусства. Живой, увлекающийся Куинджи принимал, конечно, живейшее участие. Трудно было совместить занятия в академии со службой у фотографа, где он заведывал фоном и т. д. Он перестал посещать классы и с досады, вероятно, не показывался у „Мозанихи" уже около года. Все думали, что Куинджи уехал на родину, но совершенно случайно один из товарищей нашел пропавшего Архипа за работой у фотографа. На следующий день туда отправился В. Васнецов, которому с трудом удалось уговорить самолюбивого Куинджи вернуться в кружок. Свободное время Архип Иванович посвящал творческой работе. Он написал несколько картин: рыбачью хижину на мотив из родной природы, Исакиевский собор при луне и бурю на море при закате солнца. Картины были приняты на академическую выставку и отмечены в печати.

В 1872 году за картину „Осенняя распутица" академия присудила ему звание художника третьей степени.

В 1874 году Куинджи послал на международную выставку в Лондон картину „Снег", изображавшую лес, густо занесенный снегом. Автору была присуждена бронзовая медаль, и картина была продана. Другую его картину, „Вид на о. Валааме", академия отправила на выставку в Вену, потом ее приобрел П. М. Третьяков для своей галлереи. В то же время Куинджи пришла новая идея написать прозрачную воду с просвечивающим каменистым дном. Эту задачу он прекрасно решил на небольшой картине „Ладожское озеро". Потом уже через несколько лет Судковский на эту же тему написал известный „Мертвый штиль".

Куинджи стал выставлять свои картины на выставках Товарищества передвижников. Его картина „Забытая деревня" подходила к духу времени и к характеру этих выставок и была куплена Третьяковым.

На следующей выставке появилась „Степь" и „Чумацкий тракт", тоже попавшие в Третьяковскую галлерею. В 1878 году „Чумацкий тракт", „Вид на о. Валааме" и новая картина „Украинская ночь" были выставлены в русском отделе

Парижской выставки. Они получили хорошие отзывы в заграничной печати, особенно „Украинская ночь". Эффект лунного света на деревьях и белых мазанках производил чарующее впечатление. Затем появилась на передвижной выставке оригинальная „Лесная щель" и сверкающая настоящим солнечным светом красивая картина „Березовая роща", а также „Север" с одинокой сосной на вершине утеса.

Картины Куинджи ярко выделялись среди других на передвижной выставке. Всегда новые темы, новая трактовка, сильные краски и большое поэтическое настроение возбуждали живой интерес у публики и критики, а в особенности в товарищеской среде. Художники волновались, спорили возле этих пейзажей. Куинджи был новатором, затмившим своим талантом и успехами товарищей-пейзажистов, склонных очень сурово критиковать его картины.

Крамской писал: „Куинджи интересен, нов, оригинален до того, что пейзажисты не понимают, но публика зато отметила"... Действительно, пейзажисты не понимали такой обобщенности формы и такой ясности цвета. Композиция им казалась странной, непривычной, деревья стилизованными, свет написан до иллюзии.

Куинджи чувствовал, что ему следует выставлять свои картины одному, самостоятельно. Он вышел из Товарищества передвижных выставок и в 1880 году имел смелость выставить отдельно и только один свой пейзаж „Лунная ночь на Днепре".

Риск большой. Это не захватывающий исторический сюжет вроде брюлловской „Гибели Помпеи". Это просто пейзаж средних размеров. На это еще никто не решался. Дерзость большая. Слухи о картине ходили по городу еще до выставки. Куинджи открыл по воскресеньям двери своей мастерской для публики. Появились восторженные отзывы о новом произведении. Когда же „Ночь на Днепре" была выставлена в Обществе поощрения художеств, на Морской (ныне ул. Герцена, д. 38), весь Петербург целый день осаждал помещение выставки. Экипажи стояли от подъезда до самого Невского и загибали за угол по Невскому до улицы Гоголя. Публику, во избежание давки, приходилось пускать группами, и в то время как одна группа толпилась перед картиной, другие длинной вереницей ждали на лестнице и стояли толпой у подъезда. Архип Иванович то и дело принужден был сам „наводить порядок": разбивал публику на группы, урезонивал нетерпеливых. Словом, происходило нечто небывалое, невиданное и неслыханное.

Никогда еще художник, да еще пейзажист, не делался у нас „героем дня“, не увлекал так толпу. Газеты наперебой помещали хвалебные отзывы о картине. В каждой появлялось две-три статьи о „Ночи на Днепре“ и ее авторе. Писали не только газетные, но и такие рецензенты, но и такие имена, как поэт Полонский, Страхов, Менделеев, Вагнер, Белинский.

Крамской писал Репину: „Какую бурю восторгов поднял Куинджи, Вы вероятно, уже слышали... Этакий молодец—„прелесть“. В одной газете даже появилась передовая статья о Куинджи и его картине как о большом общественном явлении. В передовице писалось, между прочим: „Это не движение живописи вперед, а скачок, скачок огромный. Картина эта—не виданное еще никогда могущество красок. Впечатление от нее решительно волшебное; это не картина, а сама природа... Луна—это действительно луна, она действительно светит. Река—настоящая река, она действительно светится и блестит; вы видите эту рябь, вы почти угадываете, куда, в какую сторону несет свои воды Днепр. Тени, полутени, огни, воздух, чуть заметный пар—это все передано так, что удивляешься, как могли краски это передать... Такой картины нет в целом мире“.

Поразительный эффект лунного света на картине Куинджи порождал в среде художников сомнения относительно прочности красок, которыми художник добился этого света.

Крамской писал: „Меня занимает следующая мысль: долговечна ли та комбинация красок, которую открыл художник? Быть может, Куинджи соединял вместе (зная или не зная, все равно) такие краски, которые находятся в природном антагонизме между собой и по истечении известного времени или потухнут, или изменятся и разложатся до того, что потомки будут пожимать плечами в недоумении: от чего приходили в восторг добродушные зрители? Вот, во избежание такого несправедливого к ним отношения в будущем, я бы непрочь, так сказать, составить протокол, что: его „Ночь на Днепре“ вся наполнена действительным светом и воздухом, его река действительно совершает величественное течение и небо—настоящее, бездонное, глубокое. Картина написана немного более полугода тому назад, я ее знаю давно и видел при всех моментах дня и при всех освещениях и могу засвидетельствовать, что как при первом знакомстве с нею я не мог отделаться от физического раздражения в глазу, как бы от действительного света, так и во все последующие разы, когда мне случалось ее видеть, всякий раз одно и то же чувство возникало во мне

при взгляде на картину, и, попутно, наслаждение ночью, фантастическим светом и воздухом... В самом деле вопрос стоит того. Пусть потомки знают, что мы отдавали отчет себе и что, ввиду невероятного и нового явления, мы оставили себе к сведению и эту оговорку...“

„Протокол“ напечатан не был. Опасения же Крамского, к сожалению, сбылись в полной мере.

Через год после „Ночи на Днепре“ Куинджи выставляет там же, на Морской, новую картину и опять при ламповом освещении,—„Березовую рощу“, вариант его „Березовой рощи“, что в Третьяковской галлерее, но совсем иная композиция. Собственно, кажется, что на этой картине совсем никакой композиции нет, просто взята внутренность березового леса. Композиция заключалась в расстановке стволов и распределении света таким образом, чтобы до иллюзии передать пространство, рельеф, а затем в отношении тонов—дать иллюзию света. Световой эффект удался в необычайной мере. Зелень в теневых местах была подчеркнуто бурого цвета, отчего освещенные партии листьев по соседству пылали подлинным светом, а просвечивающие приобретали ту светящуюся зеленую прозрачность, какую имеют в природе. Чтобы усилить впечатление пространства, художник поместил слева у самой рамы на первом плане прямой ствол березы, сильно затемненный. Этот ствол подчеркивал и удесятерял освещенность прогалины и отодвигал ее вглубь. Рецензенты выражали удивление, как такая небольшая картина могла давать впечатление огромной внутренности леса, уходящего—одна группа стволов за другой—в даль... Освещение Куинджи выбрал боковое, когда солнце свернуло уже с полудня и в его оранжевых лучах стволы круглились с необычайной рельефностью. Быть может даже слишком подчеркнут был этот эффект. Недаром некоторые наивные рецензенты, думая сказать комплимент, заговаривали о „стереоскопической“ рельефности.

А вот еще выписка из отзыва об этой картине современников. Н. П. Вагнер писал: „Необыкновенный свет и рельефность—вот первое, что поражает в картине. Эти два условия доведены до такого изумительного совершенства, которое мы не встречаем ни в новой, ни в старой пейзажной живописи... В последних картинах художника и особенно в его „Березовой роще“ мы только можем видеть начало совершенно нового, оригинального пути... Трудно теперь предсказать, куда пойдет пейзажная живопись, но перед ней распахнулось что-то широкое, светлое, совершенно новое, небы-

валое, чего никто не ожидал, о чем никто не смел думать... Какая же сила должна быть у художника, который смело, широко распахнул эти двери и открыл новую, неведомую область".

Конечно, в картине главное не иллюзия, не рельеф, а та поэзия солнечного света внутри березовой рощи, та радость, которая разлита в картине.

Так же, как и в „Ночи на Днепре",—прежде всего поэзия украинской ночи, простор, тишина и этот таинственный зеленоватый лунный свет, а рельеф и иллюзия света—только сильные средства выражения.

Куинджи усердно и тщательно изучал законы оптики.

Последней картиной Куинджи, которую он выставил на суд публики, был „Днепр утром". Она была выставлена в 1882 году вместе с картинами „Ночь на Днепре" и „Березовая роща", которые вторично появились перед публикой на этот раз при дневном свете. На картине „Днепр утром" уже не было никакого блеска световых эффектов, никакой яркости или подчеркнутости. На первом плане—цветущий луг, мокрый от росы, вдали в утреннем тумане протекает по степи широкая река. Поэзия бодрого и светлого летнего утра.

Это была последняя выставка Куинджи. Он больше не выставлял картин и никому их не показывал в течение многих лет. Он даже как будто исчез с горизонта, нигде почти не показывался до академической реформы, когда в 1893 году он весь отдался педагогической деятельности...

. . . .

С 1893 года в академии были две пейзажные мастерские: Шишкина и Куинджи. Находились они в смежных помещениях нижнего этажа, с окнами, выходящими на 3-ю линию Васильевского острова.

Иван Иванович Шишкин заставлял своих учеников копировать одним тоном фотографии лесных пейзажей, снятые с натуры, в увеличенном виде, якобы для того, чтобы приучить их к передаче формы и рисунка деревьев, ибо нельзя же учить зимой с натуры. Такой метод не привлекал учеников; их было мало у Шишкина: они скучали над однотонными фотографиями и часто приходили за советами к Архипу Ивановичу и проводили вечера за чайным столом с куинджистами. Но все-таки они очень любили своего деда-лесовика за его прямоту и непосредственность и летом вместе с ним охотно писали этюды в Меррекюле на Балтийском море.

Насколько в мастерской Куинджи кипела молодая, бодрая жизнь, полная надежд, задора, настолько в мастерской

Шишкина было скучно и малолюдно. Видя это, Иван Иванович предложил Куинджи слить обе мастерские и преподавать вдвоем. „Я,—говорит,—буду учить рисунку, а ты—колориту“. Архип Иванович наотрез отказался от этого предложения, находя метод Шишкина вредным для живописцев. Тогда Иван Иванович вышел из состава профессоров академии. Его ученики перешли к Куинджи. Это были: Химона, Рущиц, Борисов, Вагнер, Бондаренко и Бубликов. Студия Куинджи стала занимать четыре больших комнаты. Стены были увешаны множеством больших этюдов и рисунков известных русских пейзажистов. Особенно много было работ мариниста Боголюбова, бывшего председателя русского художественного кружка в Париже. На работах его видна была заграничная культура, влияние Ахенбаха, Зиема и Барбизонской школы. Много было прекрасных этюдов леса Шишкина, Клодта, Феддерса и др. Особенно мне нравились превосходные, неподражаемые по мастерству, карандашные рисунки деталей леса Шишкина, а также мастерские рисунки Федора Васильева.

В одной из комнат висели большие пейзажные рисунки, сделанные учениками профессора Клодта, на соискание серебряных медалей при старой академии. Они мне казались казенными и скучными. С высоких сводчатых потолков спускались модели старых парусных кораблей. Все оборудование пейзажной мастерской осталось от старой академии, когда профессором пейзажа был М. К. Клодт.

С уходом Шишкина мастерская Куинджи еще более оживилась, пополнившись новыми силами...

. . . .

На одной из сред в Академии художеств Архип Иванович подошел ко мне и по обыкновению, взяв за пуговицу, едва слышно сказал: „Завтра, в десять часов, приходите ко мне, я покажу картины. Скажите ученикам“. Я сначала не поверил своим ушам, переспросил. „Так в десять часов, только чтобы другие не знали“,—подтвердил А. И.

Утром мы собрались на лестнице у квартиры Куинджи, в доме Елисеева в Биржевом переулке. На стук услышали голос Веры Леонтьевны: „Кто?“, и сейчас же дверь открыл сам А. И. Несмотря на улыбку, видно было, что он волновался. Не менее его волновались и мы.

После необычайного успеха, после шума, который произвели его картины двадцать лет тому назад, Куинджи держал в тайне свое искусство, никто не видел новых произведений этого таинственного художника. Нас, его учени-

ков, особенно интриговала эта тайна. Иной раз являлось даже сомнение: да пишет ли А. И. картины? Не бросил ли он совсем живопись? Но когда приходилось бывать у него, мы замечали вокруг большого пальца левой руки красноватый след от палитры—стало быть, пишет.

А. И. пригласил нас в залу, в которой стояли два мольберта с картинами, покрытыми черной материей.

Страшно было ожидание увидеть картины своего обожаемого учителя. Приходила мысль: а что если плохо, если не понравится? Свое впечатление не скроешь от пытливых и умных глаз автора. Разочарование было бы ужасно и для нас и для него.

Мы стали на указанное нам место. А. И. снял покрывало. Перед глазами открылась светлая картина „Днепр". Первое впечатление такое: и это все?.. Да тут ничего нет. Уж очень просто. Левый угол картины занят золотистой травой с тощим будяком, далее внизу пролегла тихая река, за ней бесконечные дали, а выше—небо, высокое, теплое от солнечных лучей, местами затянутое легкими слоистыми облаками. Как тихо все, какая ширь и как все просто. Как светло и радостно!

Когда А. И. снова закрыл картину, то осталось у меня впечатление сочетания золота и серебра.

Вместо шумного восторга, при полном молчании, слышен был только наш общий вздох. А. И. понял, конечно, этот вздох. Он повернул мольберт другой стороной, на ней тоже закрытая картина. Миг, и перед нами розовым светом загорелись белые мазанки среди пышных садов, заблестели яблоки на деревьях. Наши украинцы не выдержали, зашумели, загалдели, кто-то даже хлопнул два раза в ладоши и сконфузился, не встретив поддержки. Эффект вечернего освещения поразителен.

После этих хаток мы увидели „Ночь в Гефсиманском саду" с белой фигурой Христа, попавшей в луч лунного света. Теплая южная ночь. Масличные деревья и кипарисы спят на фоне ночного неба. По дорожке, как видение, идет Иисус Христос. Лунный свет сияет на белой одежде его. В кустах спрятались люди, которым поручено схватить опасного проповедника.

Последней он показал „Березовую рощу". Еще один новый вариант. На этой картине удивительная стереоскопичность стволов, среди которых по зеленой травке бежит ручеек в зеркальный пруд.

Мы были счастливы и еще более горды своим учителем.

В глазах у меня запечатлелись эти, один на другой не похожие, световые эффекты.

На прощание А. И. просил нас притти к нему на другой день вечером, чтобы посмотреть картины при искусственном освещении. Мы снова собрались и с радостью увидели уже знакомые нам картины. Вечером только, пожалуй, „Ночь“ выигрывает, остальные днем лучше. В особенности „Днепр“ с его голубой гаммой тонов, пропадающих при желтоватом свете лампы.

После нас Куинджи стал показывать эти картины своим друзьям, знакомым и всем желающим, которые наперебой просили посмотреть произведения замечательного художника. В течение двух недель у А. И. в мастерской перебывало много посетителей, а затем, как только в печати появились статьи о картинах, он снова спрятал свое искусство уже до самой смерти.

Рылов А.А. Воспоминания. „Искусство“, 1940 г.

РЕПИН
ИЛЬЯ ЕФИМОВИЧ
(1844—1930)

И. Е. РЕПИН

ДАЛЕКОЕ БЛИЗКОЕ

В Чугуеве в то время был уже хороший выбор учителей. Более других мне нравился Шаманов.

В собственном доме Шаманова, против Осиновской церкви, поддерживалась большая чистота и порядочность; наверху три комнаты, где он писал образа, были тоже светлы и чисты. И хотя, по своему званию, он был мещанин, но дружил с толстым майором Куприяновым и другими почтенными лицами Осиновки и Чугуева. Сам он имел гордую осанку и носил художественную французскую заческу сороковых годов, одевался хорошо, и даже в его походке чувствовалось самоуважение.

Как это ни странно, он знал меня, знал мою страсть к живописи; при встрече с ним я очень почтительно, сняв шапку, кланялся ему; мне нравился приятный тембр его голоса, которым он ласково и звучно отвечал мне всякий раз: „Здравствуй, Илюша, душенька". И все-таки я пошел к Бунакову, у которого было пыльно, грязно и беспорядочно... Иван Михайлович в обществе своей жены Натальи Михайловны очень любил кутнуть при всяком удобном и даже неудобном случае. Достаточно было заехать или зайти с базара кому-нибудь из знакомых, чтобы сейчас же появлялся на столе графинчик водки со случайной закуской и начиналась все одна и та же песня Натальи Михайловны:

Переходом чистым полем
Зацвели волошки.
Там я тебе полюбила,
Що чернявий трошки...

и так далее.

Песня подпевалась гостями, кто как мог, работа оставлялась живописцем-хозяином, и только мы, ученики, делали свое дело, не обращая внимания на веселье беззаботных гостей, усиливавшееся с каждой выпитой рюмкой.

Триказов из Делового двора, отслуживший солдат, был хорошим мастером декоративной живописи. И я еще в последний приезд в Чугуев не без удовольствия смотрел на его большие картины в Осиновской церкви. „Лов рыбы по манию Христа“, „Нагорная проповедь“ и другие картины составляют хорошее украшение церкви и мне очень дороги по детским впечатлениям. Я заглядывался на эти картины до самозабвения; это было дурно во время службы, особенно во время херувимской; отвернувшись от всей таинственности богослужения я, вместо того, чтобы, опустив голову, даже коленопреклоненно, тихо молиться, задирал голову и глазел на картины. За это мне очень доставалось дома от маменьки.

— Ведь тебя считают за дурачка,—говорила она с сердцем.—Кто же так стоит в церкви?

Были и другие живописцы: Крайненко, также отставной солдат из Делового двора; Филипп Мяшин, еще носивший форму Чугуевского уланского полка, хороший колорист; он любил ярко раскрашивать „гвенты“[1] святых, не смешивая красок; Яков Логвинов, Иваников (этот был бездарен).

Но Рафаэлем Чугуева был Леонтий Иванович Персонов. Блондин, высокого роста, одетый в серый длинный редингот, Персонов казался еще выше и отделялся от всех, всех. Он был родом из Балаклеи. Выражение его лица было необыкновенно глубоко и серьезно. Жил он у позолотчика Нечитайлова на выгоне, против Делового двора, и в своих небольших комнатках при трех светлых окнах на поле, на юг, он создал дивные произведения. Особенно хороши были его портреты хозяина и хозяйки дома—Нечитайловых; написана натура—груши, но еще лучше—профиль Якова Логвинова. Это было по колориту нечто высокохудожественное.

С Яковом Логвиновым он дружил, повелевая.

Однажды, когда они проходили в Осиновке над Донцом, мимо нашего дома, дьячок Лука и маменька упросили Персонова зайти к нам посмотреть на мои начинания.

Я копировал большую гуашь английской работы: в тенистом зеленом парке башня замка отражалась в воде. Персонов добродушно смотрел на мои старания скопировать

---

[1] Контурные рисунки, профили.

оригинал, потом подвел меня к окну над Донцом, за которым сейчас же начинался лес.

— Вот видишь: вода и лес над водой, вот так и надо рисовать—прямо с натуры.

Высокая фигура Персонова, всегда своеобразно одетая, внушала к себе уважение: в маленьком городке быстро устанавливается оценка всякого обывателя, к какому бы кругу он ни принадлежал. Так, молодой живописец Иваников всюду возбуждал смех. Мальчишки, еще издали завидев его, кричали: „Итальянец—лак и масло!“ Перед Шамановым все мальчишки снимали шапки, на Персонова не смели смотреть просто; остановившись, долго провожали его любопытным взором и не догадывались даже шапки снимать...

О Персонове знали и говорили все окрестные помещики, он был завален заказами отдельных образов и портретов.

Все чугуевские живописцы, несмотря на свои зрелые годы, к молодому Персонову относились, как к старшему. Однажды Триказов узнал (он служил в Деловом дворе в качестве начальника отдела живописной мастерской и потому хорошо был осведомлен о всех высших новостях по искусству), что через Чугуев будет проезжать сам Айвазовский, „известный художник морских видов“, и объявил всем чугуевским живописцам о дне и часе его проезда. Желающие, мол, могут видеть его на почтовой станции, когда в его коляске будут перекладывать лошадей. Персонов, Триказов, два брата Бунаковы и Крайненко с раннего утра дежурили на почтовой станции. Напоказ Айвазовскому они понесли картину—копию с картины Айвазовского, изображавшую восход солнца за Аюдагом. Эта копия была так дивно исполнена, что Айвазовский долго с восхищением рассматривал ее. Персонову в знак памяти Айвазовский подарил кисть и на прощание дружески пожал руки чугуевским художникам. Этого во всю жизнь не могли забыть осчастливленные живописцы; они знали, что Айвазовский имел звание профессора и был в генеральском чине. У Персонова, на особо почетном месте, в серебряном поставце, под стеклянным колпаком, хранилась кисть великого русского мастера; и я видел эту кисть, когда Персонов уже был в Петербурге, куда его свез А. Беклемишев, отец нашего скульптора.

Сколько сказок кружило у нас между живописцами о великих художниках! Центром всех чудес в искусстве был „Брулов“ (так звали Брюллова). Про него говорили, что он писал так „раптурно“, что живопись его была в то же время

выпукла, как скульптура. И все анекдоты и легенды, с незапамятных времен создавшиеся про живописцев, связывали с „Бруловым“.

Весь чугуевский живописный мирок, узнав, что Персонова увезли в Питер, ждал от него больших чудес, но я был свидетелем общего большого и горького недоумения: прошло около пяти лет, а о нашем чугуевском Рафаэле никакого слуха не было. Я даже однажды написал ему восторженное письмо с разными запросами—ответа не было.

Только в первое время своего знакомства с Питером и Академией художеств в письме к Якову Логвинову он высказывал свое удивление по поводу академических рисунков: „Рисуют, как печать; рисуй, Яша, это здесь самое главное, я совсем рисовать не умею...“ Под рисунком разумелась та удивительная тушовка с конопаткой пунктиром (для чего рисунки брались на дом), которой в особенности отличались рисунки Чивилева, Заболотского, Богдана Венига и других. Персонову они казались недосягаемым совершенством... Он так и не достиг его.

Когда я попал в Академию художеств, я стал расспрашивать у старых натурщиков, не помнят ли они Персонова. „А-а-а, так ведь он сошел с ума,—ответил мне быстро и уверенно умный Тарас,—как же, как же! После уж, бедняга, все в коридорах у сторожей прятался, я его встречал, оборванный и голодный, бедняга, платить ему было нечем... Да где уж там платить? У меня есть несколько его этюдов, за чистый холст он их отдавал“.

Разумеется, я не успокоился, пока Тарас не показал мне его этюдов, и был горько разочарован. В фоне, за натурщиком, еще можно было узнать Персонова: те же интересные фантастичные переливы глубоко-лиловых с оранжевыми темных облаков... то, что так было очаровательно в бирюзовом свете портрета Якова Логвинова, и эти светлорозовые с темнолиловыми страшные, но красивые тучи, путавшиеся уже между людьми, раздевающими Христа на Голгофе... Так он фантастично иллюминовал картину Штейбена с гравюры еще в своих нечитайловских светелках с окнами на светлый выгон и бесконечные дали.

Когда я ездил домой из Питера в 1867 году, мне сказали, что несчастный сумасшедший Персонов пришел пешком из Петербурга в Чугуев, прожил здесь несколько времени у Чурсина и потом пошел дальше в Балаклею, к матери.

Чурсина я знал. Он происходил из писарей, был образованный человек и имел очень хороший собственный дом на Базарной площади.

Чурсин, разумеется, принял меня радушно. Чуть не со слезами и в голосе, и в глазах рассказал мне о Персонове все, что знал. В заключение он показал мне маленькую картину его работы. Мое глубокое впечатление от этой картинки не изгладилось и по сей час,—эта вещица захватывала зрителя целиком.

И мы с Чурсиным стали вспоминать, как до переезда в Петербург естественно развивался талант Персонова. Однажды ночью, например, он приготовил холст на мольберте и краски и ждал рассвета и хватал его на полотно, и все живописцы дивились потом силе света и колориту Персонова. Из Балаклеи он принес свои вкусы, в Чугуеве он развивал их: думал, болел; он не пропускал ни одного чарующего явления в природе. Все хотел он изобразить в ореоле природы, в сфере собственного миросозерцания.

Его, уже двадцатипятилетнего, по-своему готового художника, вырвали из привычной среды, перевезли на север в нашу немецкую академию и там загубили этого талантливого простака.

И сколько таких жертв, совершенно никому не известных... Боюсь, что многим покажется выдумкой и этот мой правдивый рассказ.

Маленькая картинка Персонова—истинная жемчужинка в пейзажном искусстве. Вот что она представляла. По довольно широкому поемному лугу, осенью, в заморозки с инеем, садящимся гальванопластикой на каждую былинку и веточку, едут сани вдоль речки. Дорога тянется под крутым берегом с подымающимися вверх тропинками и проселочными дорожками. Все, то есть вся картина, в общем колорите защитного цвета, тонко делит планы плоскостей воздушной перспективы; заканчивает все это простое местечко тончайшая филигранная работа искуснейшего художника—инея. Странно, чем больше я вглядывался в эту картинку особенной, своеобразной живописи, тем больше щемило мое сердце чувство бесконечной грусти. Куда-то тянулись не изъяснимые мечты о беспредельном, думы о неизведанном. Эту вещь забыть невозможно.

По внешности, по тону и отделке произведение Персонова можно было сравнить с голландскими миниатюрами; но, в сущности, картинка эта до бесконечности своеобразна.

Только перед отъездом в Питер, прощаясь с Чурсиным, я снова услышал о несчастном художнике: бедного Леонтия Ивановича схоронили недели три назад. Царство ему небесное!

Так несчастливо кончил несомненный, редкий и сильный

талант. Талант этот чувствовали в Чугуеве все живописцы, легенды о нем знали все мальчики и краскотеры, позолотчики и столяры. Все верили, что Леонтий Иванович необыкновенный художник. Что бы ни написал Персонов, все бежали к Нечитайлову смотреть новое очаровательное произведение. Леонтий Иванович не жалел дорогих красок; в Харькове он купил—это все было еще до отъезда в Петербург—по фунту самых дорогих: ультрамарину, кальмуму (кадмиум) и кармину. Картины его отличались от картин всех других наших живописцев дивным колоритом, это было нечто невиданное.

Он был учеником Ивана Михайловича Бунакова (вот почему и я поступил к Бунакову).

Персонова можно считать тучною жертвою петербургской Академии художеств. Я часто думаю, что было бы, если бы он оставался на свободе? Может быть, развиваясь самобытно, он дал бы миру новые шедевры.

И. Е. Репин. „Далекое близкое“, „Искусство“. М. 1944 г., стр. 94—101.

И. Е. РЕПИН

СТАРАЯ АКАДЕМИЯ

В середине шестидесятых годов Академия, по сравнению с теперешней, была более свободной, более грязной, закоптелой, душной и тесной от разнородной толпы учащихся. В рисовальных классах номерованных мест нехватало, ученики сидели даже на поленьях, кое-как положенных у самого пьедестала натурщика.

По винтовой каменной лестнице, темной и грязной (в левом углу, с Четвертой линии Васильевского острова), поднимались в низкую со сводами антресоль, служившую нам шинельной, едва освещенную фотогеном, с нишами и темными закоулками. Живописность камеры дополнялась разнообразием одежд и лиц, сновавших в разных направлениях.

Кого только тут не было!

Были и певучие хохлы в „киреях з відлогами“, мелькали бараньи шапки, звучал акцент юга. Попадались и щегольские пальто богатых юношей, и нищенские отрепья бледных меланхоликов, молчальников, державшихся таинственно в темных нишах. Посредине, у лампы, слышен громкий литературный спор, студенческая речь льется свободно:

это студенты университета, рисующие по вечерам в Академии художеств. По углам робкие новички-провинциалы с несмелым шопотом и виноватым видом. А вот врываются две изящные аристократические фигурки, слышатся французские фразы и разносится тонкий аромат духов.

Необыкновенно приятна была эта свежесть озона в спертом воздухе гардеробной. В длинных академических коридорах нестерпимо ел глаза острый запах миазмов от удобств старого закала: коридоры еще не были разгорожены, как теперь.

Во всех коридорах дуло со двора; кругом веяло холодом и вонью, но прилежание учащихся было образцовое. У двери рисовального класса еще за час до открытия стояла толпа безместных, приросши плечом к самой двери, а следующие—к плечам товарищей, с поленьями подмышками, терпеливо дожидаясь открытия.

В пять часов без пяти дверь отворялась, и толпа ураганом врывалась в класс; с шумным грохотом неслась она в атаку через препятствия, через все скамьи амфитеатра вниз к круглому пьедесталу под натурщика, и закрепляла за собой места поленьями.

Усевшись на такой жесткой и низкой мебели, счастливцы дожидались появления натурщика на пьедестале. Натурщиц тогда и в заводе не было. Эти низкие места назывались „в плафоне“ и пользовались у рисовальщиков особой симпатией. Рисунки отсюда выходили сильными, пластичными, с ясностью деталей. Поленов очень любил плафон и всегда отдавал не имевшему места свой номер в бельэтаже для номеров пёрвого десятка (которые он получал). На скамьях амфитеатра полукругом перед натурщиком сидели более полутораста человек в одном натурном классе. Тишина была такая, что скрип ста пятидесяти карандашей казался концертом кузнечиков, сверчков или оркестром малайских музыкантов. Становилось все душнее. Свет от массы ламп сверху, освещая голубоватой дымкой сидевшие в оцепенении фигуры с быстро двигавшимися карандашами, становился все туманнее. Разнообразие стушевывалось общим тоном.

Рядом, плечом к плечу с лохматой головой юнца в косоворотке, сидел седенький генерал в погонах; дальше бородач во фраке (красавец-художник с эспаньолкой), потом студент университета, высокий морской офицер с окладистой бородой; повыше целая партия светловолосых вятичей, полная дама—тогда еще большая редкость в Академии художеств, большеглазые грузины, армяне, казачий офицер,

чопорные немцы с иголочки, в стоячих воротничках, с прическами á la Capoul.

А вот и знаменитость натурного класса; все знают их имена: Максимов, Бобров, Дамберг. Максимов эффектно выделяется копною светлых вьющихся волос, как у ацтека. Дамберг—бесцветная личность; Бобров—губастый брюнет с чувственными глазами. Во время перерыва за их спиной стоит толпа жадных зрителей.

Максимов уже выставлял картину на выставке, Дамберг рисовал одни контуры и получал первые номера, а Бобров эффектно освещал белым карандашом на тонкой бумаге и французским карандашом с растушкой сильно тушевал фон и тени. Конопатка была уже брошена; рисунков домой не отпускали; вместо конопатки работала тряпка. По энергичной подготовке общих форм полутоны сильно втирали тряпкой, тени усиливались французским карандашом, а блики вытирали резинкой; прием был твердо выработан. Но виртуозность и манерность вообще считались наклонностью к разврату в искусстве и порицались строго.

Профессора даже Микель-Анджело считали барочным.

Самые маститые ученики Академии состояли в ней по старому уставу. Это значило, что они, платя девять рублей в год, могли оставаться в ней до глубокой старости, не неся никакой научной повинности. Некоторые проработали уже по двенадцати лет и дошли только до гипсо-фигурного класса.

Все это был большей частью народ бородатый, длинноволосый, с проседью и смелой русской речью. К искусству относились они по-родственному и выдающихся талантов считали феноменами, вне конкурса.

— Ну-к что же! Ведь это, батенька мой, талант!

— Как же, из Харьковской слыхали, хлебная сторона, чего уж... У нас, брат, в Рязанской, вечный недород, далеко не уедешь.

Нас, поступивших по новому уставу 1859 года, обязанных посещать лекции по наукам и потому приходивших с тетрадками для записывания лекций, называли гимназистами и весело презирали; счеты за номера по рисованию были только со своими, а эти „кантонисты“ все равно, мол, рисовать не научатся: за двумя зайцами бегают, науки изучают,—химики-смехи.

Мне особенно нравился Ефимов: огромного роста, бородатый, с веселыми чувственными глазами, он, не стесняясь, грубо острил в кучке своих у дверей вечернего класса; товарищи покатывались со смеху. Между вольно-

слушателями было два круглых дурачка. Котовиков, например, даже говорить не умел и все свободное время играл в шашки с дворником под воротами. Друг его Иван Яковлевич (фамилии его не знали) говорил только два слова: „Надо пливыкать". Маленького роста, косолапый, угрюмый, с выпуклым лбом. Оба они очень привязались к Ковалевскому и писали даже лошадей в этюдном классе—грубо.

Профессоров ученики боялись как начальства и не знали как художников. Профессора совсем не интересовались учениками и избегали всякого общения с ними.

Добрее всех был немец Нефф. Как взлелеянный талант, он был обольщен уверенностью, что все его боготворят. В вечернем классе он появлялся особо торжественно и очень редко. Высоко неся голову, со звездой на груди, выхоленный, он величественно проходил по верхней площадке над амфитеатром рисующих. Розовые щеки старичка горели от восхищения собою, опущенные глаза ничего не видели. Он кивал по-царски направо и налево, воображая, что по сторонам шпалерами стоят ученики в немом удивлении от знаменитого Неффа. А те в это время, грязные, потные, смахивали уголь с рисунков шейными шарфами, увлекаясь работой, и совсем его не замечали.

Изучение искусства в Академии шло какой-то традиционной инерцией вековечной методы, взятой с Запада; середина учащихся хорошо постигала на экзаменах требования Совета и благополучно получала установленные медали и звания.

И. Е. Репин „Далекое близкое".
Искусство, М., 1944, Раздел „В Петербурге", VII глава, стр 102.

В. В. СТАСОВ

КАРТИНА РЕПИНА „БУРЛАКИ НА ВОЛГЕ"

(*Письмо к редактору „С.-Петербургских ведомостей".*)

Уже года два тому назад картина эта пробыла несколько дней на выставке Общества поощрения художников и поразила всех, кто ее видел. Но она была тогда почти еще совсем эскизом. С тех пор громадные превращения произошли с нею. Почти все теперь в ней переделано или изменено, возвышено и усовершенствовано, так что прежнее создание просто ребенок против того, чем нынче сделалась картина. В короткое время художник созрел и возмужал, выкинул из юношеского вдохновения все, что еще в нем было незрелого или нетвердого, и явился теперь с

картиною, с которою едва ли в состоянии померяться многое из всего, что до сих пор создано русским искусством.

Г. Репин—реалист, как Гоголь, и столько же, как он, глубоко национален. Со смелостью, у нас беспримерною, он оставил и последние помыслы о чем-нибудь идеальном в искусстве и окунулся с головою во всю глубину народной жизни, народных интересов, народной щемящей действительности.

Взгляните только на „Бурлаков“ г. Репина, и вы тотчас же принуждены будете сознаться, что подобного сюжета никто еще не смел брать у нас и что подобной глубоко потрясающей картины из народной жизни вы еще не видали, даром что и этот сюжет и эта задача уже давно стоят перед нами и нашими художниками. Но разве это не самое коренное свойство могучего таланта увидать и вложить в свое создание то, что правдиво и просто и мимо чего проходят, не замечая, сотни и тысячи людей.

В картине г. Репина перед вами широкая, бесконечно раскинувшаяся Волга, словно млеющая и заснувшая под палящим июльским солнцем. Где-то вдали мелькает дымящийся пароход, ближе золотится тихо надувающийся парус бедного суденышка, а впереди, тяжело ступая по мокрым отмелям и отпечатывая следы своих лаптей на сыром песке, идет ватага бурлаков. Запрягшись в свои лямки и натягивая постромки длинной бичевы, идут в шаг эти одиннадцать человек, живая машина возовая, наклонив тела вперед и в такт раскачиваясь внутри своего хомута. Что за покорное стадо, что за кроткая бессознательная сила, и тут же—что за бедность, что за нищета. Нет ни одной цельной рубахи на этих пожженных солнцем плечах, ни одной цельной шапки и картуза—всюду дыры и лохмотья, всюду онучи и тряпье.

Но не для того, чтобы разжалобить и вырвать гражданские вздохи, писал свою картину г. Репин: его поразили виденные типы и характеры, в нем жива была потребность нарисовать далекую, безвестную русскую жизнь, и он сделал из своей картины такую сцену, для которой ровню сыщешь разве только в глубочайших созданиях Гоголя.

В этой ватаге бурлаков сошлись самые разнородные типы. Впереди выступают, словно пара могучих буйволов, главные, коренные. Это дремучие какие-то геркулесы, со всклокоченной головой, бронзовой от солнца грудью и жилистыми, неподвижно висящими вниз руками. Что за взгляд неукротимых глаз, что за раздутые ноздри, что за чугунные мускулы! Тотчас позади них натягивает свою лямку,

низко пригнувшись к земле, еще третий богатырь, тоже в лохмотьях и с волосами, перевязанными тряпкой: этот, кажется, всюду перебывал, во всех краях света отведал жизни и попытал счастья, и сам стал похож на какого-то индейца или эфиопа. Тут же, за их спинами, немножко фальша и ухитрившись поменьше везти, идет отставной, должно быть, солдат, высокий и жилистый, покуривая коротенькую люльку; позади всех—желтый, как воск, и иссохший старик; он страшно болен и изможден, и, кажется, немного дней остается ему прожить; он отвернул в сторону бедную свою голову и рукавом обтирает пот на лбу, пот слабости и безвыходной муки.

Вторую половину шествия составляют: крепкий, бодрый, коренастый старик; он прислонился плечом к соседу и, опустив голову, торопится на ходу набить свою трубочку из цветного кисета; за ним—отставной рыжий солдат, единственный человек изо всей компании, обладающий сапогами и засунутыми туда суконными штанами; на плечах у него жилет с единственной болтающейся и сверкающей на солнце медной пуговицей; он суетливо и порывисто ведет свою работу и частит ногами; еще дальше—кто-то вроде бродячего грека, с чертами, все еще наполовину античными; ему тут тошно и непривычно, он беспокойно поднимает свой все еще великолепный, несмотря на бесконечное мотовство жизни, античный профиль, и широкими красивыми глазами озирается кругом. Последний тихо шагает, размахиваясь из стороны в сторону, как маятник, быть может наполовину в дремоте, и совершенно опустив голову на грудь, белый лапотник, последний и отделившийся от всех.

И все это общество молчит: оно в глубоком безмолвии совершает свою воловью службу. Один только шумит и задорно кипятится мальчик, в длинных белых космах и босиком, являющийся центром и шествия, и картины, и всего создания. Его яркая розовая рубашка раньше всего останавливает глаз зрителя на самой середине картины, а его быстрый сердитый взгляд, его своенравная, бранящаяся на всех, словно лающая фигурка, его сильные молодые руки, поправляющие на плечах мозолящую лямку,— все это протест и оппозиция могучей молодости против безответной покорности возмужалых, сломленных привычкой и временем дикарей-геркулесов, шагающих вокруг него, впереди и сзади.

Это шествие по раскаленному песку, под палящим солнцем, эти лапти, шлепающие по лужам, эти глаза, эти вы-

ражения отупелости и полнейшей животной жизни, эти сверкающие краски природы и эти серые тоны унылых сермяг и потухших глаз—все это вместе дает такую картину, какой еще никто никогда у нас не делал.

По плану и по выражению своей картины г. Репин—значительный, могучий художник и мыслитель, но вместе с тем он владеет средствами своего искусства с такой силой, красотою и совершенством, как навряд ли кто-нибудь еще из русских художников. Каждая подробность его картины обдумана и нарисована так, что вызывает долгое изучение и глубокую симпатию всякого, кто способен понимать истинное искусство, а колорит его изящен, поразителен и силен, как разве только у одного или двух из всей породы наших столько вообще неколоритных живописцев. Поэтому нельзя не предвещать этому молодому художнику самую богатую художественную будущность.

Печатается по тексту „Собрание сочинений В. В. Стасова", Спб. 1894 г., т. I, отд. 2, стр. 398—400.

И. Э. ГРАБАРЬ

РЕПИН

В начале октября Репины покинули Петербург. Проездом остановились на 5 дней в Москве. Уже в свой первый приезд в Москву, в 1872 году, Репин решил во что бы то ни стало, по возвращении из-за границы, поселиться в этом городе, совершенно его очаровавшем своими памятниками старины, простотой нравов и всем жизненным укладом. Теперь, вторично попав в Москву, он окончательно остановился на мысли не возвращаться более в Петербург, а прямо из Чугуева приехать в Москву и здесь остаться.

В Москве он прежде всего поехал к Третьякову, в его галлерею. Здесь особенно сильное впечатление произвели на него портреты Льва Толстого и И. И. Шишкина, написанные Крамским в 1873 году. „Портрет Л. Толстого Крамского—чудесный: может стоять рядом с лучшим Ван Диком. Портрет его же Шишкина тоже очень хорош—превосходный" [1].

Кроме этих двух портретов, он из всей галлереи выделил еще картины Ге, пейзажи Куинджи и „Приход колдуна

---

[1] Письмо к Стасову от 10 октября 1876 г. из Чугуева. Архив В. В. Стасова.

на свадьбу“ Максимова. В противоположность Крамскому и Ге Репин очень отрицательно отнесся к Верещагину, картины которого он впервые видел в столь большом числе. Верещагинское искусство казалось ему надуманным и нежизненным.

„Как видите, я в Чугуеве—„на самом дне реки“, как выражается Лаврецкий („Дворянское гнездо“),—пишет он Стасову[1].

„Действительно, тишина здесь баснословная,—это *спящее царство*, до поразительности. Не угодно ли вам пройти по улице, среди белого дня—все спит: ставни забиты, ворота покосились в дрему, даже лошадь в упряжке с повозкой и двумя бабами, сидящими на ней, спят беспробудно и развернутые комья грязи плавно покачнулись уж давно, и никто не нарушает их покоя. Домики и заборы точно вросли в землю от глубокого сна, крыши обвисли и желают повернуться на другой бок. Не спят только эксплуататоры края—кулаки. Они повырубили мои любимые леса, где столько у меня детских воспоминаний... Вы, пожалуйста, не подумайте, что я сердит на вас и считаю себя угнетенной жертвой: ничуть не бывало. И напрасно вы писали мне несколько нежное письмо в Петергоф, где старались смягчить сказанное накануне: этого не нужно было—напротив, весь чудесный и откровенный разговор ваш я ценю и помню очень хорошо. Он произвел на меня впечатление, письмо же это мне не понравилось, оно утвердило меня еще более в мнительном к вам настроении за последнее время“[2].

Уже вскоре по приезде в Чугуев Репин мечтает о том, как он переедет с семьей в Москву.

„Закончу внешним видом Москвы: она до такой степени художественна, живописна, красива, что я теперь готов далеко, за тридевять земель ехать, чтобы увидеть подобный город. Он единственный. И, несмотря на грязь, я почту себе за счастье жить в Москве... Я в Чугуеве остаюсь на зиму, а летом перееду в деревню, в еще большую глушь“[3].

В 1876 году была ранняя зима. В письме к Стасову Репин отмечает, что не ошибся, приехав в Чугуев к зиме:

„Только зимой народ живет свободно, всеми интересами городскими, политическими и семейными. Свадьбы, волостные собрания, ярмарки, базары—все это теперь оживлено, интересно и полно жизни. Я недавно пропутешествовал дня четыре по окрестным деревням. Бывал на свадьбах, на

---

[1] Письмо к Стасову от 26 октября 1876 г. из Чугуева, там же.
[2] Письмо к Стасову от 10 октября 1876 г., там же.
[3] То же письмо,

базарах, в волостях, на постоялых дворах, в кабаках, в трактирах и в церквах... Что за прелесть, что это за восторг! Описать этого не в состоянии, но чего только я не наслушался, а главное, не навидался за это время! Это был волшебный сон"[1].

И Репин сразу начинает заносить свои новые впечатления в альбомы, переполненные набросками, заметками и эскизами, относящимися к концу 1876 года и началу 1877 года.

Вот поразившие его древний дед—„Старик из Чугуева"— отличная акварель в собрании А. П. Лангового. А вот эскиз маслом „В волости", изображающий спор сторон перед лицом начальства—волостного писаря.

Гораздо сложнее, менее случайна и более обдумана и найдена картина „Возвращение с войны" („Вернулся"), написанная тоже в Чугуеве, в конце 1877 года. На ней изображен вернувшийся с русско-турецкой войны солдат, сидящий в избе, среди родных, с повязками на голове и руке. В избу пришли проведать героя соседи или родственники[2]. В Чугуеве написаны те два грудных портрета крестьян, которые в каталоге выставки были названы Репиным не совсем обычным образом, говорившим о намерении автора их как-то выделить из заурядной этюдной серии. Один был им назван „Мужик с дурным глазом", другой—„Мужичок из робких". Первый написан в начале марта 1877 года.

Когда в следующем году Стасов увидал его на выставке, он написал Репину письмо, прося его разъяснить, что это за „дурной глаз" и почему он так назвал этого мужика. Репин послал ему следующее разъяснение:

„Старик с дурным глазом" действительно имеет такую репутацию; он мне приходится сродни, а потому у нас его хорошо знают; и я наслышался о нем много невероятного, и что еще страннее (может, это случайность), но я сам два раза испытал силу его дурного глаза. Он золотых дел мастер (Иван Федор. Радов)"[3].

Это тот самый этюд пожилого рыжеватого, с проседью, мужичка, который был послан вместе с другими репинскими произведениями на парижскую всемирную выставку 1878 года и позднее был куплен Третьяковым. В составленном последним каталоге он значился просто „Стариком"—

---

[1] Письмо к Стасову от 11 ноября 1876 г., там же.

[2] Эскиз „В волости" и картина „Вернулся" находились до революции в собрании Н. Д. Ермакова, из которого перешли в 1917 году в Русский музей.

[3] Письмо к Стасову от 15 марта 1878 года. Этот Радов был мужем крестной матери Репина, Марфы Васильевны Радовой.

название, сохранившееся за ним и до настоящего времени. К крайнему сожалению, он был передан Третьяковской галлереей несколько лет назад в Ивановский областной музей, как был передан в музей г. Горького и „Мужичок из робких“, счастливо прибитый волной революции к собранию галлереи.

В Чугуеве же в 1877 году были написаны превосходный портрет Любицкой и двойной портрет дочерей художника Веры и Нади. Наконец там же, в том же году, начата картина „Экзамен в сельской школе“.

В январе 1877 года Репин так описывает „свой день“ в письме к Стасову. „Встаю в 8 часов или 8½, оденусь и сейчас же бегу через двор в деревянный домик, где в двух комнатках моя мастерская. Заметив, что следует, на свежий взгляд, я возвращаюсь пить чай и, если день почтовый, тут же наскоро проглядываю и замечаю, что читать. Иду снова работать и работаю до часу, до двух, как работается“ [1].

После работы Репин шел обедать, а потом уходил с женой на прогулку. Гуляли подолгу, ходили далеко по окрестностям, возвращались только к ужину — к 8½ часам. В 11 часов ложились спать. И так изо дня в день.

В конце 1876 года Репин написал в Чугуеве тот портрет беременной жены, который находился в собрании И. И. Бродского.

29 марта В. А. Репина родила сына Юрия.

Все лето 1877 года Репин ездил, в поисках за мотивами, в близкие и дальние окрестности Чугуева. Во время этих скитаний он увидал ту тройку крестьянских кляч, тащивших по грязной дороге телегу с политическим арестантом, между двух жандармов с саблями наголо, которая послужила ему темой для чугуевской картины собрания И. С. Остроухова, перешедшей в 1930 году в Третьяковскую галлерею и ошибочно, много лет спустя, датированной автором 1876 годом.

В Чугуеве и его окрестностях Репин впервые видел крестный ход, одно из самых сильных впечатлений своей жизни. Вид стечения людей всех возрастов и званий, столпившихся вокруг „чудотворной иконы“, контраст „простонародья“ и „благородных“, штатских и военных, мирян и духовенства так поразил его своей неожиданной новизной и социальной остротой, что он тут же, под свежим впечатлением, набрасывает ряд эскизов. Один из первых эскизов этой темы, называемый Репиным в письмах то „Явленной“,

---

[1] Письмо к Стасову от 26 января 1877 года из Чугуева.

то „Чудотворной иконой“, то „Крестным ходом“, относящийся к 1877 году, был в собрании гр. А. А. Бобринского, из которого во время революции перешел в Русский музей. Позднее он, так же как и предыдущая картина, ошибочно датирован автором 1876 годом. Здесь еще только одно „простонародье“ и духовенство—ни дворянства, ни купечества, ни вообще какого-либо начальства нет.

Он неоднократно возвращается к этой теме, делая несколько вариантов ее. Вокруг церкви и духовенства он находит еще несколько занятных сюжетов—в числе их известное „Искушение“, бывшей Цветковской галлереи, изображающее лихого военного щеголя, приударивающего в церкви, во время службы, за „дамочкой“.

Но больше всего в среде духовенства его интересует диакон, в котором он видит прямой пережиток времен язычества. На его счастье, в Чугуеве в то время был налицо бесподобный образец диакона—соборный диакон, несказанно поразивший Репина, который решается во что бы то ни стало его написать, хотя это не сразу ему удается.

Летом 1877 года ему пришлось временно прервать начатые работы: надо было съездить в Москву. Об этом он извещает Стасова в письме от 2 мая: „Кстати, я поеду в половине мая в Москву для приискания квартиры на зиму и долее; заверну и в Питер дня на три. Мне бы очень хотелось приехать прямо к вам и пробыть у вас это время“ [1].

В конце мая Репин поехал в Москву и действительно съездил на несколько дней в Петербург, где виделся со Стасовым, которому рассказал как о своих работах, так и о планах на ближайшее время. Стасов остался очень доволен новой репинской линией, особенно темой задуманной им картины „Чудотворная икона“. Все это он безоговорочно благословил.

В начале июня Репин в Москве, в поисках квартиры. Заходит, конечно, в галлерею Третьякова, о которой пишет Стасову восторженное письмо:

„В галлерее Третьякова я был с наслаждением. Она полна глубокого интереса в идеях, руководимых авторами. Нигде, ни в какой другой школе я не был так серьезно остановлен мыслью каждого художника. Некоторые пытаются—и очень небезуспешно—показать, как в зеркале, людям людей, и действуют сильно. „Неравный брак“, „Гостиный двор“ и др. Положительно можно сказать, что русской

[1] Письмо от 2 мая 1877 года из Чугуева.

школе предстоит огромная будущность. Она производит немного, но глубоко и сильно, а при таком отношении к делу нельзя бить на количественность; это дело внешних школ, работающих без устали, машинностью (некоторая неживописность говорит только за молодость нашей школы)".

И. Э. Грабарь „Репин". Изогиз, М.—Л., 193' г., т I, Отрывок из IX главы: „Возвращение на Родину", стр. 169.

И. Н. КРАМСКОЙ—В. В. СТАСОВУ

Paris, 1 декабря 1876 года.

Репин обладает способностью сделать русского мужика имено таким, каким он есть. Я знаю многих художников, изображающих мужичков, и хорошо даже, но ни один из них не мог никогда сделать даже приблизительно так, как Репин. Разве у Васнецова есть еще эта сторона. Я, например, уж на что стараюсь добросовестно передавать, а не могу же не видать разницы. Даже у Перова мужик более легок весом, чем он есть в действительности; только у Репина он такой же могучий и солидный, как он есть на самом деле. Много раз я это говорил Репину и всякий раз возбуждал этим только неудовольствие—недостаток, всем присущий, и я обижаюсь, когда мне говорят, что не мое дело, например, вот то, что мне думается, что это неправда, что я докажу, ну, вот и доказываем. Продолжаю утверждать: Репин еще подарит нас доказательствами своей силы. Надо только отказаться от иллюзий и не навязывать человеку того, чего в нем нет. Вспомните, что особенно хорошо у Репина? Самое сильное „Бурлаки" и „Музыканты", трактованные как группа людей просто, и ничего больше. Идея в „Бурлаках" есть помимо воли Репина, она в самом факте, а то, что он умышленно прибавлял, только, по-моему, ослабило силу впечатления.

И. Н. Крамской. Письма, М., Изогиз, 1937, т. II, стр. 74.

И. Н. КРАМСКОЙ—И. Е РЕПИНУ

С.-Петербург, 13 октября 1877 г.

Дорогой мой Илья Ефимович!

Хочу поделиться с Вами впечатлениями от портрета Куинджи, который я видел сейчас, будучи у него. Сказать Вам, что это портрет хороший—мало; сказать, что удивительный,—не совсем верно, так как я, зная Вас хорошо, не буду удивлен, что бы вы ни сделали. Я просто скажу, что думаю и что я испытал, глядя на него. Мне уже говорил сам Куинджи, что Вы написали его, потом я слышал от некоторых, которые видели его, и убеждаюсь, что слишком мало людей, действительно и сознательно понимающих, чего нужно искать и желать в живописи. (Я, значит, понимаю только.) Все или не доросли, не созрели, как говорят, или окрепли и застыли формы и приемы их мышления и ничего нового не выносят. Но это когда-нибудь до другого раза. Итак, вот что я испытал. Этот портрет с первого же раза говорит, что он принадлежит к числу далеко поднявшихся за уровень. Глаза удивительно живые, мало того, они произвели во мне впечатление ужаса; они щурятся, шевелятся и страшно, поразительно пронизывают зрителя. Куинджи имеет глаза обыкновенно не такие: у него они то, что называют „буркалы", но настоящие его глаза именно эти—это я знаю хорошо. Потом рот чудесный, верный, иронизирующий вместе с глазами; лоб написан и вылеплен, как редко вообще, не между нами только. Словом, вся физиономия—живая и похожая. Кроме того, фигура прелестная; это пальто, эта неуклюжая посадка, все словом, замечательно передает восточного симпатичного человека. Одно, что необходимо, по-моему, Вам посмотреть, это всю нижнюю площадку носа и особенно самый кончик. Не думайте, что это неважно: портрет такого сорта, что это необходимо, решительно необходимо; я, наконец, к вам пристану. И потом еще весь цвет волос, он и силен и однообразен. Это, впрочем, не все: кресло решительно к нему не идет, Вы его уберите и подложите ему бревно, камень, скамейку, что хотите, только не кресло. Убедившись в том, что Вы сделали чудо, я взобрался на стул, чтобы посмотреть кухню, и... признаюсь, руки у меня опустились. В первый раз в жизни я позавидовал живому человеку, но не той недостойной завистью, которая искажает человека, а той завистью, от которой больно и в то же время радостно; больно—что это не я так сделал, а радостно — что вот же существует, сделано, стало

быть, идеал можно схватить за хвост. А тут он схвачен. Так написать, как написаны глаза и лоб, я только во сне вижу, что делаю, но всякий раз, просыпаясь, убеждаюсь, что нет во мне этого нерва, и не мне, бедному, выпадет на долю удовольствие принадлежать к числу нового, живого и свободного искусства. Ах, как хорошо! Если б Вы только знали, как хорошо! Ведь я сам хотел писать Куинджи, и давно, и все старался себя приготовить, рассердить, но после этого я отказываюсь. Куинджи есть, да какой! Вот Вам! Скажу еще несколько мыслей о Вас. Я до очевидности ясно понимаю (т. е., что понимаю) процесс Вашей работы: Вы не хозяин своего внутреннего „я". Когда у Вас происходит горение, то все, что Вы делаете, хватает невероятно высоко: лоб, глаза. Как только надо пустить в ход знание, опыт, словом, ремесло,—у Вас уровень понижается до... волос! Примите правилом следовать испанцам—работать только тогда, когда... когда... ну, словом, когда господу богу только угодно!

И. Н. Крамской. Письма.
Изогиз, М., 1987 г., т. II., стр. 117.

И. Е. РЕПИН—Н. С. ЛЕСКОВУ

19 февраля 1889 г.

Идеи же настоящие, глубокие идеи, как высшее проявление разума, всегда незыблемо будут стоять в интеллектуальном мире, как звезды на небе, и везде будут влечь к себе лучшие сердца, лучшие умы.

А знаете ли, я должен Вам признаться, что я и в „Запорожцах" имел идею. И в истории народов, и в памятниках искусств, особенно в устройстве городов, архитектуры, меня привлекали всегда моменты проявления всеобщей жизни горожан, ассоциаций, более всего в республиканском строе, конечно. В каждой мелочи, оставшейся от этих эпох, виден, чувствуется необыкновенный подъем духа, энергии, все делается даровито, энергично, имеет общеширокое гражданское значение. Сколько дает этого материала Италия. И до сих пор там сильна и живуча эта традиция...

И наше Запорожье меня восхищает этой свободой, этим подъемом рыцарского духа. Удалые силы русского народа отреклись от житейских благ и основали равноправное братство за защиту лучших своих принципов веры православной и личности человеческой. Теперь это покажется устарелыми словами; но тогда, в то время, когда целыми тысячами славяне уводились в рабство сильными мусуль-

манами, когда была поругана религия, честь и свобода — это была страшная животрепещущая идея. И вот за гордость удальцов, конечно даровитейших людей своего времени, благодаря этому духу разума (это интеллигенция своего времени) усиливается до того, что не только защищает всю Европу от восточных хищников, но грóзят даже их сильной тогда цивилизации и от души хохочет над их восточным высокомерием.

Ваш *Ил. Репин*

(Опубликовано в журнале „Образотворче мистецтво“, № 10, стр. 10. „Неопубликовани листи И. Е. Репина“ Письмо хранится в Гос. Центр. лит. архиве)

А. П. ОСТРОУМОВА-ЛЕБЕДЕВА

Автобиографические записки

Итак, я в академии. Экзамен был нетруден; пришлось рисовать гипсовую голову Юноны. Руководил экзаменом только что вернувшийся из-за границы скульптор Беклемишев. Женщин поступило немного: всего второй год, как их разрешили принимать в академию.

Обширность здания, громадные классы, некоторые в виде амфитеатров, длинные темные коридоры, винтовые лестницы, уходящие вверх и вниз, двери, открывающиеся в помещения, о существовании которых и не подозреваешь, интересовали меня до крайности.

Две галлереи живописи — Кушелевское собрание и Галлерея современной живописи, большой музей античной скульптуры, зал современной скульптуры в первые дни поражали меня, вызывая радостное чувство.

Сознание возможности работать в области свободного искусства без утилитарных целей очень подымало мое возбужденное настроение.

Первые годы, подходя или подъезжая к академии, я испытывала сердечное волнение. „Храм искусства“! — думала я.

Занятия в академии располагались следующим образом: утром с девяти до одиннадцати часов — лекции по теоретическим предметам, с одиннадцати часов — живопись маслом с живой модели. Потом большой перерыв. С пяти и до семи вечера — рисунок с натурщика.

Классическое направление оставалось в академии первые два года после моего поступления.

Ректором был профессор Шамшин. Живопись и рису-

нок преподавали: Вениг, Виллевальде, Подозеров, Чистяков, меняясь каждый месяц.

Из теоретических предметов были: анатомия, перспектива, история искусств и эстетика.

Анатомии учил профессор Таринецкий, анатом Военно-Медицинской академии. Это был веселый сангвиник. Ему ассистировал Залеман, отличный скульптор, серьезный и прямой человек.

Первый год требовалось усвоить и научиться рисовать на память костяк человека во всех подробностях и представить затем альбом рисунков. Приходилось много рисовать скелет человека и отдельные кости.

Второй год сводился к изучению мускулатуры человека. Все преподавание анатомии велось с точки зрения пластики.

Курс перспективы был очень обширен, и она настолько трудно преподавалась (я забыла фамилию профессора), что были назначены вспомогательные занятия по вечерам, где нам разжевывали читанное на лекции.

Результаты были очень плачевны. Помню, как на экзамене я ловко и скоро построила сложную винтовую лестницу на фоне уходящих арок, но в то же время в простом рисунке с натуры не умела применить моих перспективных знаний, и приходилось в работе полагаться на чутье и здравый смысл.

История искусств читалась на всех трех курсах.

На первых двух были профессора Парланд и Котов, на третьем, очень обширном, читал профессор Сабанеев.

Профессором эстетики был Саккети. Странная наука— мы называли ее „Саккетикой", но посещали. Профессор был добродушный, приветливый человек.

И в то же время я усердно работала в натурном классе, красками днем и карандашом вечером.

Всеобщее внимание в классах обращал на себя Сомов. Мне показали его как-то на вечеринке студентов; они устраивались периодически, с рисованием моделей и чаепитием, и туда набиралось много народа. Я увидела небольшого роста, широкоплечего, полного юношу с бледным, одутловатым лицом. Его маленькие карие глаза были в тот момент прикованы к Елизавете Михайловне Мартыновой и горели, как два угля. Это была красивая девушка, маленького роста, с несколько трагичным выражением лица. Прямые брови, болезненно сдвинутые над темносиними глазами. Впоследствии она позировала Сомову для его „Дамы в синем". Она рано умерла от чахотки.

Этюды писал Сомов престранные. Ученики академии постоянно бегали смотреть, как он работает. Натурщики его были бледно-беловато-голубые, с розовыми коленями и локтями. Чувствовалась какая-то изломанность, неестественность, и в то же время этюды эти привлекали общее внимание, притягивали, интересовали.

В первый же год поступления в академию (1892) я начала копировать в Эрмитаже. Большая дерзость с моей стороны, объясняемая молодостью и неразумием. Кроме натюрмортов, я ничего не работала красками; техникой и приемами не владела, но было во мне большое самомнение. Когда я еще и не поступала в академию, а только мечтала быть художницей, я думала, бродя по Эрмитажу: „Так когда-нибудь и я буду работать! Разве трудно так работать! Вот захочу—и буду!“ А потом... потом увидела, как это высоко, как недосягаемо! Постепенно развиваясь, я поняла всю трудность, все совершенство эрмитажных образцов. И чем больше я училась, тем труднее мне казалось достигнуть совершенства.

Итак, в то время я решила копировать, и копировать непременно Рембрандта. Он был для меня олицетворением гениальности, мощи, трагизма. Я преклонялась перед ним. Простаивала перед его картинами подолгу, изучая их. Они производили на меня непередаваемое впечатление. Их реализм, тесно связанный с какой-то глубокой и свободной философией, был близок моему душевному складу. Я восхищалась непередаваемой игрой светотени, золотистым, Рембрандту свойственным, теплым колоритом, свободной грубоватой техникой. Долго я не могла решить, какую картину выбрать, в конце концов, остановилась на „Девочке с метлой“. Картина эта казалась мне одной из самых странных, романтичных. В ней чувствовался огненный и в то же время скованный темперамент при простой и несложной композиции. Картина висела довольно высоко, и мне приходилось работать, стоя на лестнице. Я так была увлечена своей работой, что не обращала внимания на соседних копиистов и на посетителей, которые иногда стояли сзади и громко высказывали свое мнение.

Я стремилась написать ее, представляя себе, как писал Рембрандт. Я думала, глядя на лицо девочки: „Сначала он писал вот это, потом наложил сверх этого такие-то мазки, а когда они подсохли, еще следующие“. Представляла себе движение кисти Рембрандта, когда он делал то или это, и подражала ему в этих движениях.

Я сделала две копии одну за другой: „Девочку с мет-

лой“ и „Старуху с покрывалом“. Труднее всего было передать фон Рембрандта, насыщенный и темнотой и светом. Нечто совсем неуловимое.

Наступила осень 1894 года. В академии нас ждали реформы: был введен новый устав. Вице-президентом академии назначен И. И. Толстой. Он взялся реформировать академию.

Были приглашены в профессора: Илья Ефимович Репин, Архип Иванович Куинджи, Владимир Егорович Маковский, Шишкин, Матэ, Николай Кузнецов.

Им предложили организовать каждому свою мастерскую и вести учеников.

Скульптурной мастерской ведал Беклемишев.

В классах преподавали: Клавдий Лебедев, Савицкий, Творожников.

Многих студентов сократили, находя, что они слишком долго сидят в академии. Были такие, которые учились в академии по двенадцати и четырнадцати лет, главным образом для того, чтобы спастись от воинской повинности.

Начались недоразумения, неудовольствия. Наш инспектор И. А. Бруни, которого я не любила еще со времен ученья в школе Штиглица, не сумел себя поставить. Он часто раздражал студентов своей мелочностью, подозрительностью и неискренностью, не умел быть объективным.

В связи со всякими „печальными торжествами“, сопровождавшими похороны Александра III, у нас, т. е. у студентов и Бруни, особенно обострились отношения.

Похоронная процессия должна была пройти мимо Академии художеств. В день похорон почему-то было дано распоряжение не пускать нас в здание академии. Проводилось это распоряжение в грубой форме. И в то же время Бруни раздавал билеты посторонним лицам для входа в академию. Это очень обидело студентов. Было принято еще много других, обидных для молодежи, мер против их „неблагонадежности“.

Все это очень раздражило и вооружило учащихся против Бруни. Он сумел как-то всех чем-нибудь ущемить. Начались сходки, и на них решили забастовать. Классы освещены, натурщики позируют, но ни одна душа не работает, зато коридоры и столовая гудят от голосов. День, два, три. Появляются профессора, уговаривают, спорят, убеждают. Ничего не помогает. Кричат в ответ: „Уберите Бруни!“

Наконец профессора и студенты решили собраться и об-

судить создавшееся положение. Из профессоров на этом собрании были: Репин, Куинджи, Беклемишев и Томишко.

Искреннее и проще всех держал себя Куинджи. Сначала он сидел, низко опустив голову, слушая прения, но когда ученики стали кричать, что они не хотят Бруни, Куинджи начал говорить очень прочувствованно и тепло:

— Мы пришли в академию ради вас. Наше первое и главное желание познакомиться и сойтись с вами духовно. Ведь мы все бросили, чтобы служить, поучать, вести и удовлетворять вас. Но ведь и нам надо дать свободу действия. Вы требуете, чтобы мы вам повиновались, а мы ведь еще не выслушали противной стороны. Дайте нам время оглядеться, познакомиться с механизмом академии, освоиться здесь... Так!..

Ученики нехотя согласились подождать. На том и покончили.

На следующий день Бруни в сопровождении Маковского показался в классах и коридорах и был очень бледен и молчалив. Спокойствие понемногу восстановилось, и занятия пошли нормальным путем.

По старому уставу все студенты писали натурщиков. Теперь же решили отделить человек шестьдесят и посадить их писать только головы. Я, как мало подготовленная, тоже была переведена в головной класс.

Но какой ужас! После классических поз натурщиков передо мной сидел человек с испитым, серым, безобразным от истощения и пьянства лицом. Переход был очень резкий.

Я побежала посмотреть, что делается в мастерских. Там то же самое. У Маковского—человек в рубахе и смазных сапогах пил чай, на столе—колбаса и бублики; у Репина тоже нечто в этом роде. Я возмущалась, роптала, называла новое искусство „самоварным".

„Моделями для нас теперь служат старик-мужик, отставной лакей, мастеровой, вдова, приказчик, девочка. Вообще, если вспомнить жанр Маковского, то можно легко себе вообразить теперешнее направление нашей академии.

Классицизм долой! И на сцену явилась обыденная жизнь с ее мелочами и безобразием. Это меня в первое время ошеломило. Слишком резкий и быстрый переход после прежнего застоя. Не могу сказать, чтобы я радовалась этой перемене; мне жаль отсутствия красоты; первое время моя модель просто отталкивала своим безобразием, но теперь я работаю с удовольствием, так как нашла более глубокую красоту—выразить на холсте самую жизнь со всеми ее особенностями и недостатками.

Я хочу написать эту голову так, чтобы она просто производила иллюзию живого человека. В природе краски, как бы ни были некрасивы, гармоничны между собой; и я всегда чувствую эту гармонию и стараюсь ее передать.

Последний раз в класс зашел Лебедев; он издали проходил и, остановясь перед моей работой, сказал мне: „Недурно“, потом подошел еще ближе повторил: „Хорошо, очень симпатичная живопись и манера, только рисуйте побольше; вот нос у вас мал!

Да, рисовать и рисовать постоянно, а краски я вижу хорошо“.

Этюд вышел неплохой, так как после него меня сразу вернули в натурный класс. Я только и сделала один этот этюд.

С приходом передвижников в академию их искусство с его характерными чертами еще ближе придвинулось к нам. Мы, молодежь, с нетерпением ждали ежегодной их выставки. Открытие ее в те годы было событием в духовной жизни Петербурга. Между учащимися шли бесконечные о ней разговоры. Здесь я заметила, что самые строгие, беспощадные критики—это учащиеся, которые сами ничего еще не могут сделать. В минуты отдыха мы собирались между мольбертами и по косточкам разбирали каждого художника.

И после занятий оставались часто в классе и беседовали, спорили, советовались.

Это была та ступа, в которой толклись всевозможные мнения, впечатления, миросозерцания очень разных людей по характеру, образованию, сословию, но все объединенные общей любовью к искусству.

Итак, классическое направление ушло.

Темы, насильно навязываемые конкурентам, тоже канули в вечность, темы на библейские и религиозные сюжеты в роде „Удивленный Адам смотрит на своего родившегося первенца“

„Реализм! реализм!“—провозглашали все.

Очень много говорили и о технике в искусстве. В академии никто нас не учил „ремеслу“ живописи, именно ремеслу. Мы ничего не знали ни о красках, которыми работали, ни о холсте, об их особенностях, свойствах, об их приготовлении, о мазке, о лессировках, о поверхности живописи, о тысяче вещей, которые обязан знать художник.

Приход передвижников в академию не принес нам этих знаний.

Они сами были несведущи в ремесле. Шли мы, как сле-

сателя, когда он сидит у своего стола и пишет что-то важное, сильно его интересующее. Очень мил миниатюрный портретик неизвестной дамы, во весь рост, сидящей у окна, написанный г. Лемохом. Портрет Стрепетовой вышел у Ярошенко решительно лучше всех портретов, деланных до сих пор с этой талантливой нашей художницы. Вся ее нервная натура, все, что в ней есть измученного, трагического, страстного, чувствуешь здесь в портрете, даже вне тех патетических сцен, где она так великолепна. Между всеми портретами, выставленными на нынешний раз Крамским, самый замечательный—портрет адмирала Грейга. Как всегда у Крамского, и этот портрет отличается удивительным сходством и передает всю натуру, весь характер изображенной личности. Одно, что можно было бы заметить, это разве то, что адмирал Грейг представлен несколько моложавее, чем он в натуре, и что письмо портрета немного слишком прилизанное.

Между портретами Репина неудачен только один, именно портрет Тургенева. Но Репина постигла в этом случае общая участь: кто ни писал портрет Тургенева, все потерпели неудачу, ни одному живописцу нашему не удалось передать лицо и фигуру русского знаменитого писателя. Портреты Крамского и П. М. Третьякова очень хороши и сильно похожи, но гораздо еще выше два других портрета Репина: г-жи Молас и генерала барона Дельвига. Оба они поразительны по сходству, по жизни, по необыкновенному оживлению, по правдивому колориту, по разлитому на них свету. Г-жа Молас представлена поющей, с нотами в руках; глаза ее сияют, все лицо улыбается, взгляд словно живой. Барон Дельвиг, с сигарою в руках, блаженствует, отдыхая в кресле; вся его фигура удивительно рельефно выделяется, в своем темном мундире, сверкающих серебряных эполетах и орденах, на золотистом фоне кресла; бритое старое лицо полно жизни, глаза думают и тихо светятся. Портрет, написанный Репиным с меня, все вообще признают необыкновенно схожим. Я, на свою долю, не берусь судить о сходстве, но нахожу его необыкновенно мастерски выполненным, с большим огнем и силой. Написан он в мае прошлого 1883 года в Дрездене, во время нашего заграничного путешествия, в продолжение всего двух дней, именно в католический Троицын день и Духов день, когда в Дрездене все музеи были заперты, и оказалось, таким образом, вдруг два дня совершенно свободных, которых не на что было употреблять. В первый день сеанс продолжался, почти без перерывов, 9 часов, на второй день сеанс

продолжался 5 часов. Итого портрет написан в два присеста. Мне кажется, всякий, сколько-нибудь понимающий художество, найдет в самом портрете следы того чудесного воодушевления, того огня, с которым писан был этот портрет. Яркое, весеннее солнце, светившее тогда к нам в комнату, передано на картине, мне кажется, с необыкновенной правдой.

Из бытовых картин интересны по сюжету три картины барона М. П. Клодта „Сестры милосердия", заказанные для Общины сестер милосердия. В первой картине сестра милосердия сидит у постели раненого и под его диктовку пишет письмо от него к родным; на другой картине она, со свечой и книгой в руках, занимает место дьяка и, вместе со священником, отпевает в палатке скончавшегося солдата; в третьей картине она лежит в тифе, с компрессом на голове, и за нею ухаживает, вместо сестры милосердия, один из тех солдат, которым она прежде помогала выздороветь. Задачи превосходные, и барон Клодт прекрасно выполнил некоторые части и подробности своих картин. Но он сам никогда не был на войне, он не видал тамошних сцен, не испытывал тамошних ощущений, а этого ничем не заменишь, ничем не наверстаешь. Без живого опыта и щемящего ощущения действительности все останется придуманным, прилаженным.

В картине г-жи Михальцевой „Отъезд" недурно выражение рыдающей матери, сидящей у чайного столика и закрывшей лицо руками; но отъезжающая девица (дочь или родственница) бледна и слаба во всех отношениях. Неуклюжая фигура деревенской женщины, кухарки, несущей из комнаты к экипажу на улице чемодан, схвачена довольно верно.

Очень недурен, в картине „Охотник на тетеревей" г. Бодаревского, и сам охотник, подкарауливающий птицу, посвистывая в дудочку, и его собака. Но земля и зелень вокруг писаны условно и неумело.

Недурна картинка г. Кузнецова „Старый помещик". Она изображает страстного любителя охоты, помещика, низенького, толстого, упитанного, красного, в седых усах, прохаживающегося осенним солнечным днем у себя в деревне, в домашнем неглиже, с любимой собакой, пока слуга чистит, тут же на дворе, ружейные стволы, а другие охотничьи собаки, свернувшись клубом, лежат и ждут кормежки. Тип и выражение по...[1] прекрасны. Собака, с лю-

[1] Пропуск в тексте.—*Н. М.*

бовью поднявшая морду к своему хозяину, превосходна. К сожалению, весь фон картины: дом, деревья, воздух не вполне удовлетворительны. Другая картинка г. Кузнецова, „На сенокос“, полна солнца, как и прежние его картинки подобного рода. Малоросс, лениво идущий с косой в руках, подле него жена, несущая ковригу хлеба в платочке, очень живописны и типичны.

В. Маковский прислал нынче из Москвы всего две небольших картинки, но обе они капитальные. Первая — „Секрет“. Дело идет о взятке, которую требуется взять в каком-то присутственном месте с просителя, купца, стоящего поодаль и уж полезшего за бумажником. Старик-чиновник, которому куш готовится, стоит лицом к зрителю, расставив ноги, и готовится сморкаться, широко распустив красный носовой платок, и в это время ему на ухо сообщает свои соображения его посредник в этом деле; его наклоненная к уху чиновника голова, его выражение лица, его левая рука, точно что-то высчитывающая и доказывающая, — истинные шедевры. Другая картинка В. Маковского, „В передней“, еще более совершенна во всех частях своих. Старый чиновник выходит из какого-то заседания; он в вицмундире, он уже надел шляпу на голову — на затылок, натягивает перчатки, и в это-то время, стоя среди взвода калош, он хитро и амурно поглядывает на молодую горничную, державшую перед ним его шубу и застыдившуюся. Эта картинка — маленькая жемчужина; она полна юмора и изумительной типичной правды.

Прянишников прислал, тоже из Москвы, всего одну картину — „Охотники“, но великолепную. Как написан реденький лес осенью, с продольными перспективами повсюду насквозь, как написаны оба охотника, из которых один, барин трубит в рог, надсаживаясь во всю силу толстых щек, а другой, подогнув колени, собирается отрезать лапку убитому зайцу и бросить ее собакам! Какое у него серьезное и важное выражение, как он ушел весь в свое занятие, какие выражения у собак, жадно поднявших морды и вертящих хвостами, — это просто изумительно! Прянишников давно уже не писал ничего подобного, и я думаю, что в ряду всех его картин (между которыми есть не одна замечательная) эту надо признать *второю*, после великолепного его „Гостиного двора“. Прянишников является тут достойным товарищем Перова.

Картину Крамского „Неутешное горе“ не оценили у нас, мне кажется, по настоящему ее достоинству, хотя вообще и хвалили ее. Но, по моему разумению, это лучшая картина

Крамского как композиция и выражение. Еще никогда и нигде этот капитальный наш художник не достигал такой глубины и правдивости чувства: эти заплаканные глаза, эта полунаклоненная голова, эта рука, прижавшая мокрый от слез платок к груди, созданы и написаны с великим мастерством. Вся обстановка осиротелой комнаты, цветы и венок, назначенные для могилы, много прибавляют к трагическому впечатлению. От Крамского можно после этого всего ожидать—уже не одних чудесных портретов, но и столько же чудесных картин. И все это, конечно, не потому, как в своем невежестве наклепал на него Незнакомец, что он отступился от „реализма" и перестал притворяться, а потому именно, что после долгих усилий целой жизни стал достигать выражения того реализма в искусстве, который был всегда целью его стремлений и который он, словом и примером, постоянно и горячо проповедывал среди всего нового нашего поколения художников.

Я кончу обозрение выставки картиной Репина „Не ждали". Я считаю эту картину одним из самых великих произведений новой русской живописи. Здесь выражены трагические типы и сцены нынешней жизни, как еще никто у нас их не выражал. Посмотрите на главное действующее лицо: у него на лице и во всей фигуре выражена энергия и не сокрушенная никаким несчастием сила, но, сверх того, в глазах и во всем лице нарисовано то, что не пробовал выразить в картине ни один еще наш живописец в какой бы то ни было своей картине: это могучая интеллигентность, ум, мысль. Посмотрите, он в мужицком грубом костюме; по наружности он в несчастном каком-то виде, его состарила ссылка добрых лет на 10 (ему всего, должно быть, лет 26—27 от роду), он уже седой, и все-таки вы сразу увидите, что этот человек совсем не то, чем бы должен был казаться по наружной своей обстановке. В нем что-то высшее, выходящее из ряду вон. И вот он возвращается, после долгого отсутствия, в семью свою, скудно и бедно живущую, он застал ее за уроком. Все эти люди совсем другой породы, далеко не ему чета, однако, люди хорошие и добрые. Старуха, мать его, учила маленьких брата и сестру его, его—гимназиста, ее—девочку. Старшая сестра их сидела поодаль, в глубине комнаты. Горячая радость, восторг, удивление—вот что наполнило мгновенно всех в ту минуту, когда горничная стремительно отворила дверь и вошел дорогой человек, так давно не виданный. Одна младшая девочка не узнала своего брата: она была еще слишком мала, когда он ушел из дому. Но

как все это высказано в картине, какое выражение, какие характеры и типы повсюду, *какая мастерская*, при всей простоте, группировка, какое мастерское освещение (показавшееся Незнакомцу, по его крайней антихудожественности, скудным и умышленно-умеренным, для большей „тенденциозности“), какой мастерской рисунок и письмо! Все вместе делает эту картину одним из самых необыкновенных созданий нового искусства. Репин не опочил на лаврах после „Бурлаков“, он пошел еще дальше вперед. Прошлогодний его „Поприщин“, прошлогодний „Крестный ход“, нынешняя эта картина—все новые шаги, всякий раз по новому направлению. И я думаю, что нынешняя картина Репина—самое крупное, самое важное и самое совершенное его создание. Мне придется, я надеюсь, говорить про нее еще не раз.

На передвижной выставке всего одно произведение скульптуры—„Переселенцы“ г. Позена, большая группа из воска, состоящая из семи фигур, воза и лошади. Сюжет очень интересный: целая семья переселяется из Малороссии прямо за десятки тысяч верст. Отправляются вдаль: старик-отец, старуха, старший их сын, отставной солдат, с женой и сыном и два его брата мальчика. Их телега, род фуры, с соломенной крышей, покрытой дырявой холстиной, содержит все их богатство: убогий скарб, бедную одежонку; сверх кровли прикреплены грабли, вилы, решето,—больше ничего у них нет. Поезд остановился в поле, и пока старший сын привязывает лошадь к корму, позади телеги, а его жена что-то шарит внутри телеги, оба мальчика приготовляют что нужно для обеда: один рубит сучья дерева, для того чтобы развести огонь, другой, босоногий, сходил зачерпнуть воды в лужицу; старик-отец сидит печально на земле, поникнув головой, подле тулупа и сапогов, разложенных по земле сушиться, сбоку прыгает теленок. Сюжет интересный, и г. Позен, по всему видно, изучил свой материал прямо с натуры, но брал его из головы. Группировка живописная. Много есть верного, вполне реального. Но, я должен признаться, прошлогодняя группа его же: „Слепой бандурист с провожатым“ удалась ему больше. Выполнение было отчетливее.

Перепечатано по тексту „Собрание сочинений В. В. Стасова“, СПБ, 1894, т. I, отд. 2, стр. 744—746.

ВЕРЕЩАГИН ВАСИЛИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ

1842—1904

В. В. СТАСОВ

ХУДОЖНИК В. В. ВЕРЕЩАГИН

Хотя и русский, хотя и молодой еще человек, но принадлежит давно уже к числу европейских знаменитостей. Нам приятно было поместить в 1-м же № „Пчелы“ портрет художника, который в короткое время стал известен целой России, от одного конца до другого, и в десятках тысяч зрителей постоянно возбуждал одинакие чувства восторга и художественного наслаждения. Редкий живописец нашего времени бывает до такой степени общедоступен и понятен для масс и в то же время так глубоко ценим лучшими художниками.

Значит, в душе его, в творчестве его лежит что-то такое, чего у многих других нет и что глубоко приходится по теперешнему времени, по теперешним потребностям, вкусам и понятиям. В ближайших выпусках „Пчелы“ мы представим нашим читателям рисунки с некоторых из лучших произведений Верещагина, со статьей о всей его художественной деятельности, а теперь покуда сообщим существеннейшие биографические данные об этом художнике.

В. В. Верещагин родился 14 октября 1842 г. в Новгородской губернии, Череповецкого уезда, в селе Любец. Отец его—достаточный помещик. Воспитывался он в Петербурге, в морском кадетском корпусе (1853–1860), выпущен оттуда *первым*, по окончании курса и тотчас же оставил морскую службу. Еще находясь в корпусе, он посещал рисовальные классы на бирже (1858—1860), а потом поступил в Академию художеств, но тут он не пошел далее первых классов и, получив серебряную 2-ю медаль (1864) за

картину масляными красками, заданную в классе, „Женихи Пенелопы“, оставил академию и поехал на Кавказ. Результатом этой поездки (1864—1865) явился ряд сцен, эскизов и типов, напечатанных во французском издании „Le tour de Monde“ с текстом самого Верещагина (переведено в 1870 году во „Всемирном путешественнике“). С Кавказа Верещагин поехал в Париж и поступил в мастерскую знаменитого Жерома, которого скоро сделался любимейшим и талантливейшим учеником. В 1867 году он уехал в Туркестан, участвовал в 1868 году в спасении Самарканда (перед тем взятого) от нападения врасплох хивинских и бухарских полчищ. 1869 год он провел в Париже, Бельгии, Германии и на Дунае и в этом же году выставил несколько своих картин на туркестанской выставке, в Петербурге. Здесь тотчас заметили его выходящий из ряду талант, и имя его стало немедленно известно с почетом всему художественному нашему миру. Затем прожил около $1^1/_2$ года еще раз в Туркестане и написал там множество примечательных картин и этюдов. Остальные произведения его написаны в Мюнхене в 1872—1873 годах. Выставлены были они в Лондоне и Петербурге в 1874 году. Нынче Верещагин путешествует по Ост-Индии.

Помещенный в этом № рисунок представляет картину Верещагина „Политики в опийной лавочке в Ташкенте“. В каталоге выставки своих картин в Хрустальном дворце, близ Лондона (апрель 1874 года), Верещагин написал следующее об этой картине: „Подобно всем обитателям далекого Востока, среднеазияты страстно любят поговорить о политике. Они готовы проводить сколько угодно часов в этом занятии, и только изредка разнообразят главную тему какими-нибудь ребячьими рассказами про скандалы, случившиеся с тем или другим эмиром или падишахом. Изображенная в настоящей картине серьезно-комическая группа политиков набросана художником с натуры“.

Печатается по тексту „Собрание сочинений В. В. Стасова“, СПБ, 1894 г., т. II, часть 2, стр. 165—167.

И. Н. КРАМСКОЙ—П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

12 марта 1874 г.

Сегодня я был опять на выставке, оставался долго, переходя от одного предмета к другому, проверял себя, и вот опять прихожу к тому же заключению, что и в первый раз, не больше, но и не меньше. Жена моя была

крайне вооружена против моего мнения после первого посещения выставки мною, и сегодня она была со мною вместе, настроенная враждебно. Но, как видно было, с первых же шагов присмирела. Когда кончился осмотр, я отправился к Гончарову, не делал никаких вопросов, и, уже воротясь вечером, узнаю ее мнение. Это, конечно, неважно; ее мнение не имеет, наконец, ни для кого значения, но для меня оно важно. Если она говорит мне что-либо относительно моих работ, я беспрекословно подчиняюсь. Одиннадцатилетний опыт меня сделал таким. Она согласилась признать, что картины эти замечательны, но говорит: русский солдат всюду во всех картинах ниже азиата, вот и все. Кроме того, ей, как и мне (да, кажется, и Вам), не понравилась самая большая картина: „С гор на долину", где, как она выражается, ситцевая вода. Но теперь вот вопрос: вправе ли я делать какие-либо рекомендации? Вопрос так важен, что я перед его развязкою как бы отступаю; и не потому, чтобы колебался в мыслях, а потому, что приобретение всей коллекции стоит больших денег, может быть, даже огромных, и хотя я убежден в серьезности значения выставки, но, как Вы знаете, ограничиваю время признания за мною справедливости слишком большим промежутком времени (50-ю годами), а это равно нулю. Пророк в настоящее время есть помешанный. Чтобы, однакож, быть правильно понятым, формулирую свое мнение самым точным образом, чтобы не было надобности когда-либо извиняться в преувеличении. Верещагин не из тех художников (по крайней мере до сих пор, за будущее не поручусь), которые раскрывают глубокие драмы человеческого сердца (что и есть действительное искусство в его настоящем значении и высший его род). Он человек, в этой коллекции, в огромной доле формальный, внешний (хотя это слово, применяемое к нему, пошло). Лучше сказать, он объективен гораздо больше, чем человеку свойственно вообще. Та идея, которая пронизывает все его произведения, выходит из головы гораздо больше, чем из сердца,—словом, мы имеем дело с человеком новейшей геологической формации. И в этом отношении он принадлежит России не вполне, хотя, как я уже Вам говорил, ни один иностранец не был бы способен на то, что сделал Верещагин. Дальше: его идеи, откуда бы они ни выходили, однакож, такого сорта, что отказать им в сочувствии нельзя; его форма так объективна, сочинение так безыскусственно и не выдумано, что кажется фотографическими снимками с действительно-

происходивших сцен. Но так как мы знаем, что этого нет и быть не могло, то в сочинении и композиции его картин участвовали, стало быть, талант и ум. Его живопись (собственно письмо) такого высокого качества, которое стоит в уровень с тем, что мы знаем в Европе. Его колорит, в общем, поразителен. Его рисунок не внешний, контурный, который очень хорош, а внутренний, то, что иногда называют лепкой, слабее его других способностей, и он-то, этот рисунок, главным образом заставляет меня отзываться о нем как о человеке, не способном на выражение внутренних, глубоких, сердечных движений. Все это я увидал с первого же раза, но уровень его художественных достоинств, его энергия, постоянно находящаяся на страшной высоте и напряжении, не ослабевая ни на минуту (исключая „С гор на долину“), наконец, вся коллекция, где Средняя Азия действительно перед нами со всех, мало-мальски доступных европейцу, сторон, производит такое впечатление, что хочется удержать ее, во что бы то ни стало, в полном ее составе. Как Вы видите, все картины его не производят глубокого, охватывающего, собственно мир нашей души, впечатления, и это потому, разумеется, что халаты и чалмы, и бронзово-неподвижные азиатские физиономии слишком чужие нашему внутреннему миру, нашим идеалам, нашим страданиям и надеждам; и в этом, и только в этом смысле сказать, что главный их интерес и значение есть этнографический, будет, пожалуй, верно. Нужно знать вперед, что приобретается, чтобы не испытывать чувства разочарования. Приобретается коллекция, которая раздвинет очень далеко наши понятия и сведения относительно нашего настоящего (т. е. его некоторых сторон, и именно великорусских особенностей), еще более нашего прошлого. Но коллекция эта ничем не затронет нашего сердечного, психологического и умственного мира. Исключая политического, она не раздвинет наш теперешний горизонт и не откроет нового, словом, мы все будем ходить в эту галлерею для того, чтобы что-нибудь узнать, но не для того, чтобы интимнейшим образом побеседовать и вынести успокоение и крепость для продолжения того, что называется жизнью. Ни одной черты родной нам по духу, исключая патриотической, нет в этой коллекции, да и быть не могло. И все-таки—колоссальное явление, и все-таки эта коллекция драгоценна, она слишком серьезна. Я все сказал, что считаю обязанным. Утверждаю, что ничего не преувеличиваю, и думаю, что не ошибаюсь. Все

эти особенности я видел с первого раза, но не особенно на них указывал, потому что имею правилом говорить о главном. Главное же, в данном случае, есть Средняя Азия и ее обитатели. Что я был возбужден, это понятно: явление слишком крупное, но чтобы я потерял голову или что Вы усмотрите здесь нечто другое, чем я Вам третьего дня говорил, я не согласен и отрицаю. Мнение мое как сложилось, так и осталось.

Уважающий Вас *И. Крамской.*

Крамской И. Н., Письма.
Изогиз, М., 1937, т. II.

КУИНДЖИ
АРХИП ИВАНОВИЧ
(1842—1910)

—

А. А. РЫЛОВ

ВОСПОМИНАНИЯ

Экзамен по живописи происходил в Тициановском зале в течение шести дней. Я с утра по четыре часа в день писал с натурщика красками и два часа по вечерам рисовал карандашом. Кроме того, я представил в Совет академии свои домашние этюды.

Во время экзамена в зал вошло один за другим несколько знаменитостей. К моему мольберту подошел Репин, похвалил этюд, сделал кое-какие указания. Его лицо было мне хорошо знакомо по многим портретам. У него была какая-то особенная манера говорить, как-то высокопарно, торжественно. Чувствуешь, что говорит знаменитость. Потом прошел мимо меня Д. И. Менделеев, знаменитый химик,—он был членом Совета Академии художеств—высокая, сутулистая широкоплечая фигура, с очень длинными, до плеч, волосами.

За ним профессор В. Е. Маковский—тонкий, длинный, с седоватой бородкой клинышком. Он также обратил внимание на мой этюд, остановился и спросил, сколько мне лет. Поинтересовался также значком за стрельбу на моем солдатском мундире. Наконец, стуча каблуками, закутанный пледом, показался коренастый, невысокого роста, плечистый, с высокой грудью и орлиным носом Куинджи. Он посмотрел на мой этюд, потом мне в глаза, ничего не сказал и пошел дальше. Наконец-то моя давнишняя мечта осуществилась, я увидел таинственного художника. В заключение подошел инспектор академии Н. А. Бруни и ласково сообщил, что домашние мои этюды хвалят.

Экзамены я выдержал и был принят вольнослушателем,

а не действительным студентом, потому что не имел полного образовательного ценза.

Из ста двадцати человек, экзаменовавшихся по живописи, я был принят в числе двадцати.

После этого военное начальство смотрело на мою службу сквозь пальцы. С утра я писал натурщиков красками и посещал лекции, а вечером рисовал карандашом в обоих классах. Чтобы перейти из общих классов в мастерскую профессора-руководителя, надо было получить за живопись и за рисунок по первой категории. В пейзажную мастерскую можно было попасть и со второй категорией.

По пятницам мастерская профессора Куинджи была переполнена студентами: Архип Иванович осматривал домашние работы всех, желающих получить его советы. Я, конечно, не пропускал ни одной пятницы, чтобы услышать мнение Куинджи о работах товарищей. Наконец, набравшись храбрости, решил и сам показать свои летние этюды. Профессор внимательно рассматривал каждую работу, молча отбирал лучшие в особую стопку, только изредка делал замечания.

Мне не понравилась фамильярность некоторых учеников со своим профессором: они перебивали его, вмешивались в обсуждение моих работ, иногда не соглашались с мнением Куинджи. Я тогда был еще солдатом. Такое отношение к „начальнику" мне было непривычно и возмущало меня. Потом я понял, что это не начальник с подчиненными, а отец со своими детьми. Архипу Ивановичу, как видно, понравились мои этюды, так как он предложил мне выставить их на осенней отчетной выставке, вместе с его учениками, хотя я еще им не был. В другой раз я показал Куинджи большой эскиз к задуманной картине. На эскизе была изображена фигура созерцателя вечером в поле, с обнаженной головой, вдыхающего чистый воздух и смотрящего с высоты на синеющую даль и серебряную змейку реки. Архип Иванович почти никогда не хвалил, а лишь указывал недостатки в работах; на этот раз было исключение: ему так понравился эскиз, что я стоял, красный от счастья, с сияющей улыбкой, колени мои дрожали. Особенно ему понравилась едва заметная на светлом еще небе первая звездочка. „Как это у вас там в классах с натурщиками?"—спросил профессор. „По рисунку у меня хорошо, Архип Иванович, а вот по живописи застрял на третьей категории",—отвечал я. „Ну так вот, получите хотя вторую и идите в мою мастерскую работать",—сказал Куинджи. Я был в восторге от этого предложения. Счастливый полетел со своим эскизом на улицу. Слышу, сзади меня кто-то

окликает. Что такое? Один из учеников догнал меня и сказал, что Архип Иванович просит вернуться. Я пришел к профессору. Он отвел меня в сторону и, взяв по обыкновению за пуговицу, смущенно сказал: „Это... как это я вас не спросил, может быть, вы хотите поступить к другому профессору, а не ко мне?“—„Да что вы, Архип Иванович, это же всегда была моя мечта поступить именно к вам“.

Я уже писал, что в детстве не видел ни одной картины, писанной масляной краской, любовался только олеографиями в писчебумажном магазине да премиями к „Ниве“, которые украшали стены каждой квартиры. Картинки в „Ниве“ я знал наизусть, постоянно внимательно рассматривал и читал их описания. Портреты известных художников и биографии их производили на меня большое впечатление. Особенно я заинтересовался, узнав о появлении в Петербурге таинственного волшебника, носящего красивую, оригинальную фамилию Куинджи. Этот художник зачаровывает зрителей настоящим, живым лунным и солнечным светом, разлитым на его пейзажах. На карикатуре в „Стрекозе“ был изображен этот чародей красивым брюнетом, с пышной шевелюрой и курчавой бородой; пишущим картину. Вместо палитры, у него в руке электрическая лампочка Яблочкова. Солнце трет для него краски, а месяц выжимает тюбики на палитру.

Увидеть эти картины и самого художника стало моей постоянной мечтой. Мечта осуществилась: в Москве, в Третьяковской галлерее я увидел картины Куинджи. Это было не то, что я ожидал, волшебства я не увидел, но картины меня поразили своей оригинальностью и простотой. „Березовая роща“—какая странная композиция, какая упрощенность формы и красок! Краски сочные, душистые, точно пропитаны березовым соком. Как смело художник обрезал рамой стволы берез наверху! Ничего, что темнокоричневые стволы на корнях берез ненатуральны и все как бы ненатурально. Не беда. Эти коричневые краски подчеркивают сочность зеленых тонов. Реальна эта радость, сверкающая под душистыми березами. А вот фосфорический лунный свет на украинских хатах, уходящие в темную высь пирамидальные тополя... Какая тишина в этой картине! Вот простор необъятной степи, прекрасен золотистый фон выжженной травы. Дальше опять сочные краски в картине „После дождя“ на фоне темной тучи. Затем одинокая „Сосна на севере диком“—лесные дали уходят в бесконечность, „Забытая деревня“, „Чумацкий тракт“—во всех этих произведениях виден великий творческий дух, вдохновенный певец природы.

В Петербурге я любил уходить за город, на взморье, и там рисовать в альбомы. Приехав на каникулы в Вятку, я написал две картины масляными красками по сделанным наброскам: „Лунная ночь на взморье" и „Вид на Волге". Обе эти картины скоро стали известны в городе. Председатель местного окружного суда, некто Соколов, добродушный толстяк, большой любитель картин, пригласил меня посмотреть олеографию со знаменитой картины Куинджи „Лунная ночь на Днепре". Хозяин встретил меня очень радушно в залитой солнцем просторной зале с блестящим крашеным полом. В чесучевом пиджаке нараспашку, с платком в руке, с лоснящимся от жары лбом он был похож на гоголевского Петра Петровича Петуха. Первым делом хозяин предложил вкусного домашнего кваса, а затем показал куинджевскую ночь и сказал саратовским говорком: „Вот что, батенька, напишите мне с этой олеографии копию. Только цвет-то тут больно бутылочный, а вы,—говорит,—сделайте такой, как на вашем взморье, что висит у Егорыча в столовой. Цена 15 целковых". Я согласился. Действительно, на олеографии была неприятная желтизна, должно быть, от времени. Копируя картину, я понял величественность композиции, широту замысла, почувствовал поэзию теплой украинской ночи. Я представил себе и самого мастера-волшебника, красивого южанина с львиной шевелюрой.

Архип Иванович Куинджи родился в 1842 году в семье сапожника Ивана Христофоровича, носившего фамилию Еменджи, в предместье города Мариуполя, в Карасевке. Род их греческого происхождения, но, живя в Крыму, они усвоили татарский язык. Еменджи по-татарски значит сапожник. Фамилия Куинджи появляется впервые лишь в переписи, происходившей в 1857 году. В метрике Архип Иванович обозначен сыном сапожника Еменджи. Старший и средний братья А. И., Спиридон и Елевферий, занесены в метрику без фамилии. Слово „куинджи" по-татарски значит золотых дел мастер. Такова была профессия деда А. И. Кроме этих братьев, у А. И. была еще сестра Екатерина, старшая из детей Ивана Христофоровича. Отец А. И. умер, когда Архипу шел только шестой год. Скоро умерла и мать, и маленький Архип, круглый сирота, жил то у старшего брата Спиридона, то у тетки. Он помогал ей по хозяйству: пас гусей, собирал кизяк для топлива и т. д. Товаркой ему в работе и играх была маленькая девочка Настя Дикс. В своем завещании А. И. не забыл друга своего раннего детства и завещал ей пятьсот рублей.

Мариупольское предместье Карасу (в русской переделке

Карасевка), где пас гусей маленький Архип со своей подругой, находится на краю живописного обрыва, откуда открывается широкий вид на долину исторической реки Калки и на море. Здесь-то и зародилась в будущем художнике любовь к простору, к световым эффектам на белых хатах, громоздящихся по косогору. Здесь же он всматривался в краски южного утра или заходящего солнца над рекой. Мускулистый и коренастый, Архип бросался на своих однолеток, уличных товарищей, когда им вздумалось заняться обычным в их возрасте мучительством животных. Не один котенок или щенок были обязаны своей жизнью и здоровьем малышу Архипу. Он не терпел этого мучительства, и мальчишки, завидев его, бросали свою жертву и разбегались.

Грамоте Архип обучался в „вольной школе“ грека-учителя. Ученье продолжалось недолго. Потом немного и довольно плохо учился в городской школе, увлекался рисованием. Одиннадцати лет мальчику пришлось искать работу у чужих людей. Служил у подрядчика по поставке кирпича. Постоянно рисовал в торговых книгах или просто углем на стене в кухне, где жил. Потом перешел в услужение к хлеботорговцу Аморети, чистил сапоги, прислуживал за столом и т. д. Аморети обратил серьезное внимание на художественные способности мальчика, показал его рисунки другому хлеботорговцу Дуранте, родственнику Айвазовского; тот устроил молодого художника учеником к знаменитому маринисту в Феодосии. Собственно под руководством Айвазовского мальчик только выкрасил забор да тер краски для этой цели и месяца через два-три ушел от Айвазовского в свой родной город, где поступил ретушером к фотографу. Затем он перебрался в Одессу и тоже работал у фотографа.

Двадцатилетним чернокудрым и черноглазым молодым человеком он приезжает в Петербург учиться живописи, зарабатывая себе хлеб опять-таки работой у фотографа.

Куинджи пробовал держать экзамен в Академию художеств, но провалился. На следующий год снова пошел на экзамен, и опять неудача: из тридцати экзаменовавшихся только он один и провалился. Как ни тяжело было это поражение, Куинджи не потерял веры в свой талант и рук не опустил. Он написал большую картину, изображавшую татарские сакли в Крыму при лунном освещении. Жюри приняло эту картину на академическую выставку, а Совет присудил ему звание неклассного художника. Это случилось в том самом 1868 году, когда Куинджи так торжественно провалился на экзамене. Но молодой художник от-

казался от этого звания и взамен этого просил принять его учеником в академию. Просьба его была уважена. Он с увлечением и настойчивостью стал рисовать в классах по вечерам, днем же приходилось попрежнему работать у фотографа ретушером.

Из учеников-академистов образовался кружок, в который входили: Репин, Виктор Васнецов, Макаров, Куинджи и другие. Они собирались в кухмистерской „Мозанихи“ на 5-й линии Васильевского острова, горячо обсуждали вопросы искусства. Живой, увлекающийся Куинджи принимал, конечно, живейшее участие. Трудно было совместить занятия в академии со службой у фотографа, где он заведывал фоном и т. д. Он перестал посещать классы и с досады, вероятно, не показывался у „Мозанихи“ уже около года. Все думали, что Куинджи уехал на родину, но совершенно случайно один из товарищей нашел пропавшего Архипа за работой у фотографа. На следующий день туда отправился В. Васнецов, которому с трудом удалось уговорить самолюбивого Куинджи вернуться в кружок. Свободное время Архип Иванович посвящал творческой работе. Он написал несколько картин: рыбачью хижину на мотив из родной природы, Исакиевский собор при луне и бурю на море при закате солнца. Картины были приняты на академическую выставку и отмечены в печати.

В 1872 году за картину „Осенняя распутица“ академия присудила ему звание художника третьей степени.

В 1874 году Куинджи послал на международную выставку в Лондон картину „Снег“, изображавшую лес, густо занесенный снегом. Автору была присуждена бронзовая медаль, и картина была продана. Другую его картину, „Вид на о. Валааме“, академия отправила на выставку в Вену, потом ее приобрел П. М. Третьяков для своей галлереи. В то же время Куинджи пришла новая идея написать прозрачную воду с просвечивающим каменистым дном. Эту задачу он прекрасно решил на небольшой картине „Ладожское озеро“. Потом уже через несколько лет Судковский на эту же тему написал известный „Мертвый штиль“.

Куинджи стал выставлять свои картины на выставках Товарищества передвижников. Его картина „Забытая деревня“ подходила к духу времени и к характеру этих выставок и была куплена Третьяковым.

На следующей выставке появилась „Степь“ и „Чумацкий тракт“, тоже попавшие в Третьяковскую галлерею. В 1878 году „Чумацкий тракт“, „Вид на о. Валааме“ и новая картина „Украинская ночь“ были выставлены в русском отделе

„А какое время надо, чтоб картина утряслась так, чтобы переменить ничего нельзя было. Действительные размеры каждого предмета найти нужно. В саженной картине одна линия, одна точка фона и та нужна. Важно найти замок, чтобы все части соединить. Это математика. А потом проверять надо: поделить глазами всю картину по диагонали“.

Записи М. А. Волошина.

„В исторической картине ведь и не нужно, чтобы было совсем так, а чтобы возможность была, чтобы похоже было. Суть-то исторической картины—угадывание. Если только сам дух времени соблюден—в деталях можно какие угодно ошибки делать. А когда все точка в точку—противно даже“.

Записи М. А. Волошина.

VIII

Работа с натуры

„Если бы я ад писал, то и сам в огне сидел и в огне позировать заставлял“.

Запись художника А. С. Шестакова.

„Ничего от себя из головы—все с натуры“.

Из записи В. А. Никольского.

„Когда ты рисуешь что-нибудь, никогда не начинай с деталей, всегда с общего“.

„Ты работаешь с натуры. Это хорошо. Продолжай. Но надо научиться писать правильно. Посмотри, как правильно (на гравюре с изображением женской головки) сделаны нос, глаза, научись правильно строить лицо“.

Из статьи художника Д. И. Картанова.

„Ни один хороший охотник не пойдет в поле без ружья, также и художник—без красок и альбома“.

Воспоминания А. И. Сурикова.

IX

Колорит

„Я уже с 1878 г. пленэристом стал... „Стрельцов“... я тоже на воздухе писал“.

Записи М. А. Волошина.

„Есть колорит—художник, нет колорита—не художник".

Запись В. А. Никольского
„В. И. Суриков". М., 1918, стр 39.

„Красочные сочетания для „Степана Разина":
Пурпурно-красный—зеленый. Карминно-красный. Голубовато-зеленый.
Пурпурно-красный—зелен[ый].
Карминно-красный—голубовато-зеленый.
Киноварно-красный—циан[ово]-голуб[ой].
Оранжевый—ультрамарин
Желтый—голубо-фиолетовый.
Желто-зелен[ый]—пурпурно-фиолет[овый]
Разнообразие с промежуточными тонами.
Циано-голубой—желтовато-шарлаховый красный.
Желтый шелк. Силуэт теплый на холодном. Высшая яркость—желтый, (наряду) с грубым платьем—роскошная одежда. Персидские ковры—зеленоватые".

Запись В. И. Сурикова на форзаце волжского альбома 1890-х годов
В. Никольский, „Творческие процессы В. И. Сурикова", Москва, 1934, стр. 70.

X

История и памятники

„Ничего нет интереснее истории. Только читая историю, понимаешь настоящее".

Из записей В. А. Никольского.

„Идеалы исторических типов воспитала во мне Сибирь с детства".

Из письма, сообщенного В. А. Никольским.

„Я на памятники, как на живых людей смотрел, расспрашивал их: вы видели, вы слышали, вы свидетели".

Записи М. А. Волошина.

„Знаете, ведь все, что описывает Забелин, было для меня действительной жизнью".

Записи М. А. Волошина.

XI

Картина „Утро стрелецкой казни“

(1878—1881)

„Я в Петербурге еще решил „Стрельцов“ писать. Задумал я их, еще когда в Петербург из Сибири ехал. Тогда еще красоту Москвы увидал“.

Записи М. А. Волошина.

„Тогда еще красоту Москвы увидел. Памятники, площади—они мне дали ту обстановку, в которой я мог поместить свои сибирские впечатления“.

Записи М. А. Волошина.

„В Москве очень меня соборы поразили. Особенно Василий Блаженный: все он мне кровавым казался. Этюд я с него написал“.

Записи М. А. Волошина.

„Как я на Красную площадь пришел—все это у меня с сибирскими воспоминаниями связалось.

Когда я их задумал, у меня все лица сразу так и возникли. И цветовая раскраска вместе с композицией. Я ведь живу от самого холста: из него все возникает. Помните, у меня там стрелец с черной бородой—это Степан Федорович Торгошин, брат моей матери. А бабы—это, знаете ли, у меня и в родне были такие старушки, сарафанницы, хоть и казачки. А старик в „Стрельцах“—это ссыльный один, лет семидесяти. Помню, шел, мешок нес, раскачивался от слабости и народу кланялся. А рыжий стрелец—это могильщик. На кладбище я его увидел.“

Записи М. А. Волошина.

„И по характеру ведь такой, как стрелец. Глаза глубоко сидящие меня поразили. Злой, непокорный тип. Кузьмой его звали. Случайность: на ловца и зверь бежит. Насилу его уговорил“.

Записи М. А. Волошина.

„...Дядя Степан Федорович с длинной черной бородой. Это он у меня в „Стрельцах“—тот, что, опустив голову, сидит, „как агнец, жребию покорный“.

Записи М. А. Волошина.

„Помню, я когда-то свечу днем на белой рубахе видел, с рефлексами. Отсюда все стрельцы и пошли. Когда я их

задумал, у меня все лица сразу так и возникли. И цветовая раскраска вместе с композицией".

Записи М. А. Волошина.

1 декабря 1878 г. Суриков был уже в Москве.

„Теперь я живу в Москве. Работы в храме кончил это лето и остался в Москве писать картину из „стрелецкого бунта".

Письмо к матери, декабрь 1878 г.

„Я теперь уже в Москве, живу на хорошенькой квартире, окнами на бульвар. Кончаю большую картину из стрелецкого бунта. Бог даст весной кончу"...

Письмо к брату от 22 октября 1880 г.

„Авдотья Петровна (Кузнецова) обещалась привезти из Красноярска шапку какую-то для моей картины „Утро стрелецкой казни".

„Заприметь на базаре, в каких шапках наши мужики ходят зимой и кое-как нарисуй мне приблизительно. Мне это нужно".

Письмо к брату от 22 октября 1880 г.

„Показывая картину, он (В. И.) рассказал, что пред этим у него был Лев Толстой и, посмотревши картину, указал ему на то, что руки стрельцов, державших свечи, чисты, а между тем, когда их везли, то телеги тряслись и воск с свечей должен был капать на руки. В. И. согласился и подправил руки".

Сообщение А. Н. Кузнецовой.

О лице Петра I в „Утро стрелецкой казни".

„С портрета заграничного путешествия написан".

Запись В. А. Никольского „В. И. Суриков", М., 1918, стр. 42.

„Посмотришь на картину—слава богу, никакого этого ужаса в ней нет. Все была у меня мысль, чтобы зрителя не потревожить. Чтобы спокойствие во всем было. Все боялся, не пробужу ли в зрителе неприятного чувства... у меня в картине крови не изображено, и казнь еще не начиналась. А я ведь это все—и кровь и казни в себе переживал. „Утро стрелецких казней"—хорошо их кто-то назвал. Торжественность последних минут мне хотелось передать, а совсем не казнь".

Запись М. А. Волошина.

XII

Картина „Меншиков в Березове"

(1883)

„Стрельцы у меня в 1878 г. начаты были, а закончены в восемьдесят первом. В восемьдесят первом поехал я жить в деревню—Перерву. В избушке нищенской. И жена с детьми (женился я в 1878 г.; мать жены была Свистунова—декабриста дочь, а отец француз). В избушке тесно было. И выйти нельзя—дожди.

Здесь вот все мне и думалось: кто же это так вот в низкой избе сидел? И поехал я этот раз в Москву за холстами. Иду по Красной площади. И вдруг... Меншиков! Сразу всю картину увидел. Весь узел композиции. Я и о покупках забыл. Сейчас кинулся назад в Перерву. Потом ездил в имение Меншикова в Клинском уезде. Нашел бюст его. Мне маску сняли, я с нее писал.

А потом нашел учителя-старика, Невенгловского; он мне позировал. Раз по Пречистенскому бульвару идет, вижу, Меншиков. Я за ним: квартиру запомнить. Учителем был математики Первой гимназии. В отставке. В первый раз и не пустил меня совсем. А во второй раз пустил. Позволил рисовать. На антресолях у него писал. В халате, перстень у него на руке, небритый,—совсем Меншиков.

— Кого вы с меня писать будете?—спрашивает.

Думаю: еще обидится, говорю: „Суворова с вас рисовать буду".

А Меншикову я с жены покойной писал. А другую дочь—с барышни одной. Сына писал в Москве с одного молодого человека—Шмаровина сына. В 1883 г. картину выставил".

Записи М. А. Волошина.

Про Александра Иванова:

„Это прямое продолжение школы дорафаэлистов усовершенствованное. Никто не мог так нарисовать, как он. Как он каждый мускул мог проследить со всеми разветвлениями в глубину. Только у Шардена это же есть. Но у него скрыта работа в картинах. А у Иванова она вся на виду".

Записи М. А. Волошина.

XIII

Лица

„В лица с детства еще вглядывался, как глаза расставлены, как черты лица составляются."

Записи М. А. Волошина.

„Женские лица русские я очень любил, не испорченные ничем, нетронутые. Среди учащихся в провинции попадаются еще такие лица. Вот посмотрите на этот этюд,— говорил он показывая голову девушки с сильным скуластым лицом.—Вот царевна Софья какой должна быть, а совсем не такой, как у Репина. Стрельцы разве могли за такой рыхлой бабой пойти? Их вот такая красота могла волновать; взмах бровей, быть может... Это я с барышни одной рисовал. На улице в Москве с матерью встретил. Приезжая она из Кишинева была. Не знал, как подойти. Однако решился. Стал им объяснять, что художник. Долго они опасались—не верили. И Пугачева я знал: у одного казацкого офицера такое лицо“.

Записи М. А. Волошина.

„...Сестры мои двоюродные—девушки, совсем такие, как в былинах поется про двенадцать сестер. В девушках была красота особенная, древняя, русская. Сами крепкие, сильные. Волосы чудные. Все здоровьем дышало. Трое их было—дочери дяди Степана—Таня, Фаля и Маша“.

Записи М. А. Волошина.

„Мужские-то лица поскольку раз я перерисовывал. Размах, удаль мне нравились. Каждого лица хотел смысл постичь. Мальчиком еще, помню, в лица все вглядывался, думал: „Почему это так красиво?“ Знаете, что значит симпатичное лицо? Это где черты сгармонированы. Пусть нос курносый, пусть скулы, а все сгармонировано. Это вот и есть то, что греки дали—сущность красоты. Греческую красоту можно и в остяке найти“.

Записи М. А. Волошина.

XIV

Картина „Боярыня Морозова“

(1887)

„Раз ворону на снегу видел. Сидит ворона на снегу и крыло одно отставила. Черным платком на белом снегу сидит. Так вот этого пятна я много лет забыть не мог. Закроешь глаза—ворона сидит... Потом „Боярыню Морозову“ написал“.

Записи М. А. Волошина.

„Главное для меня композиция. Тут есть какой-то твердый, неуловимый закон, который можно только чутьем

угадать, но который до того непреложен, что каждый прибавленный или убавленный кусок холста или лишне поставленная точка меняет всю композицию.

В движении есть живые точки, а есть мертвые. Это настоящая математика. Сидящая в санях фигура держит их на месте".

Записи М. А. Волошина.

„Много раз пришивал холст. Не идет у меня лошадь да и только. Наконец прибавил последний кусок—и лошадь пошла.

Сидящая в санях фигура держит сани на месте. Надо было найти расстояние от рамы до саней, чтобы пустить их в ход. Чуть меньше расстояние—сани стоят. А мне Толстой с женою, когда „Морозову" смотрели, говорят: „Внизу надо срезать, низ не нужен, мешает". А там ничего убавить нельзя—сани не поедут".

Записи М. А. Волошина.

„Все женское царство „Морозовой" вышло из нашего дедовского дома в Торгошине".

Записи М. А. Волошина.

„Девушку в толпе, это я со Сперанской писал, она тогда в монашенки готовилась. А те, что кланяются, все старообрядочки с Преображенского".

Записи М. А. Волошина.

„...Поселился в Мытищах, у самой дороги богомольцев, идущих к Троице, и стал подыскивать один тип за другим".

Запись С. Глаголя. В. А. Никольский,
В. И. Суриков, стр. 74.

„А юродивого я на толкучке нашел, огурцами он там торговал. Вижу—он. Такой вот череп у таких людей бывает. Я говорю: „Идем". Еле уговорил его. Идет он за мной, все через тумбы перескакивает. Я оглядываюсь, а он качает головой—ничего, мол, не обману. В начале зимы было. Снег талый. Я его на снегу так и писал. Водки ему дал, водкой ноги натер. Алкоголики ведь они все. Он в одной холщевой рубахе босиком на снегу сидел. Ноги у него даже посинели".

Записи М. А. Волошина.

„Я на картине сперва толпу написал, а ее (Морозову) после. И как ни напишу ее лицо—толпа бьет. Очень

трудно ее лицо было найти. Ведь сколько времени я его искал. Все лицо мелко было. В толпе терялось".

Записи М. А. Волошина.

„Была у меня знакомая старушка, Степанида Варфоломеевна, из старообрядок. Они в Медвежьем переулке жили—у них молитвенный дом там был. А потом их на Преображенское кладбище выселили. Там, в Преображенском, все меня знали. Даже старушки мне себя рисовать позволяли и девушки-начетчицы.

Нравилось им, что я казак и не курю. И вот приехала к ним начетчица с Урала—Анастасия Михайловна. Я с нее написал этюд в садике, в два часа. И как вставил в картину—она всех победила. „Персты рук твоих тонкостны, а очи молниеносны. Кидаешься ты на врагов, как лев"... Это протопоп Аввакум сказал про Морозову, а больше про нее ничего нет".

Записи М. А. Волошина.

„Все с натуры писал, и сани, и дровни. Мы на Долгоруковской жили (тогда ее Новой слободой звали). У Подвисков, в доме Збук.

Там в переулке всегда были глубокие сугробы и ухабы и розвальней много. Я все за розвальнями ходил, смотрел, как они след оставляют, в раскатах особенно...

Как снег глубокий выпадает, попросишь во дворе на розвальнях проехать, чтобы снег развалило, а потом начнешь копию писать.

И чувствуешь всю бедность красок. И переулки все искал, смотрел; и крыши где высокие. А церковь-то в глубине картины—это Никола, что на Долгоруковской".

Записи М. А. Волошина.

„Идем по Качинской улице близ старого базара. Суриков указывает мне на старый домишко с острой крышей: „Вот откуда я взял характер домов в своей картине „Боярыня Морозова".

Воспоминания М. А. Рутченко.

„Самую картину я начал в 1885 г. писать; в Мытищах жил—последняя избушка с краю. И тут я штрихи ловил. Помните посох-то, что у странника в руках. Это богомолка одна приходила с этим посохом. Я схватил акварель да за ней. А она уже отошла. Кричу ей: „Бабушка! Бабушка! Дай посох!" Она и посох бросила—думала, разбойник я".

Записи М. А. Волошина.

XV

Картина „Снежный городок"

(1891)

„Вот на том берегу (Енисея) я в первый раз видел как „городок" брали. Мы от Торгошиных ехали. Толпа была. Городок снежный. И конь черный прямо мимо меня проскочил. Это верно он-то у меня в картине и остался".

Записи М. А. Волошина.

„Через год после того, как я „Морозову" выставил, жена умерла. В 1888 г. седьмого апреля. После смерти жены я „Исцеление слепорожденного" написал. Лично для себя написал. Не выставлял. А потом в том же году уехал в Сибирь. Встряхнулся. И тогда от драм к большой жизнерадостности перешел. У меня всегда такие скачки к жизнерадостности бывали. Написал я тогда бытовую картину „Городок берут".

К воспоминаниям детства вернулся, как мы зимой через Енисей в Торгошино ездили. Там в санях—справа мой брат Александр сидит. Необычайную силу духа я тогда из Сибири привез".

Записи М. А. Волошина.

XVI

Картина „Покорение Сибири"

(1895)

„Она (картина „Покорение Сибири") сама мне так представлялась: две стихии встречаются. А когда я, потом уже, Кунгурскую летопись начал читать,—вижу, совсем как у меня. Совсем похоже. Кучум ведь на горе стоял. Там у меня скачущие. И теперь ведь, как на пароходе едешь, вдруг всадник на обрыв выскочит: дым, значит, увидал. Любопытство".

Записи М. А. Волошина.

XVII

Картина „Суворов"

(1899)

„Картина моя будет 7 аршин в высоту и 5 аршин в ширину. Мне для картины надо снеговые вершины. Может, в Швейцарию надо ехать на месяц или два".

„Не писал потому, что я работаю страшно много и подмалевал всю картину. Теперь буду писать к ней этюды. Снежные горы буду писать для „Суворова". Думаю, в середине августа вернуться в Москву. Картину оставляю в Историческом музее".

„Ну, вот мы и в Швейцарии. Горы тут, брат, побольше, чем у нас в Красноярске. Пишу этюды для картины. Все хожу в горы писать этюды. Воздух, брат, отличный, как в горах у нас в Сибири. Льды, брат, страшной высоты".

Из писем к брату.

„Посмотрите на этого старого казака. Испытанного в боях. Дрогнул. Страшно. Крестится и ринется в пропасть, как и тот солдат, который уже летит туда. Я долго бился над этим солдатом. Не летит в пропасть, да и только, а когда я неестественно поднял его локти вверх—полетел... приходится иногда утрировать, чтобы добиться нужного впечатления. Я ездил в Альпы и зарисовал там место перехода с натуры. Какой там ужас! Не верится как-то, чтобы даже Суворов мог перейти в этих местах Альпы".

Из воспоминаний М. А. Рутченко.

„В 1891 г. начал я „Покорение Сибири" писать. По всей Сибири ездил—материалы собирал. По Оби этюды делал. К 95-му году кончил и выставил, а в том же году начал „Суворова" писать. Случайно попал к столетию в 1899 г. В девяносто восьмом ездил в Швейцарию этюды писать.

С девяностого начал для „Стеньки Разина" собирать материалы, а выставил в девятьсот седьмом. В самую революцию попало. В Сибирь и на Дон для него ездил.

В 1908 г. „Посещение царевны" писал. Выставил в 1913 г. Суворов у меня с одного казачьего офицера написан. Он и теперь жив еще: ему под девяносто лет. Но главное в картине—движение. Храбрость беззаветная—покорные слову полководца идут".

Записи М. А. Волошина.

XVIII

Картина „Степан Разин"

(1907)

„Относительно „Разина" скажу, что я над той же картиной работаю. Усиливаю тип Разина. Я ездил в Сибирь на родину и там нашел осуществление мечты о нем.

Благодарю Вас за присылку Ваших работ, я только начал их читать. Нету пера, пишу кистью".

Из письма Сурикова к В. А. Никольскому от 28 декабря 1909 г.

„Сегодня я лоб писал Степану, правда, теперь гораздо больше думы в нем?"

Я. Д. Минченков. Воспоминания о передвижниках. „Искусство", 1940, стр. 23.

М. В. НЕСТЕРОВ

В. И. СУРИКОВ

В 1916 году, в ближайшие дни после смерти В. И. Сурикова, по просьбе, обращенной к нам, художникам, „Русскими ведомостями", я написал следующие немногие строки:

„Суриков умер. От нас ушел в мир иной гениальный художник, торжественный, потрясающий душу талант. Суриков поведал людям страшные были прошлого, показал героев минувшего, представил человечеству в своих образах трагическую, загадочную душу своего народа. Как прекрасны эти образы! Как близки они нашему сердцу своей многогранностью, своими страстными порывами. У Сурикова душа нашего народа падает до самых мрачных низин; у него же душа народная поднимается в горные вершины—к солнцу, свету. Суриков и Достоевский—два великих национальных таланта, родственных в их трагическом пафосе. Оба они прошли свой земной путь, как великий подвиг. Прими наш низкий поклон, великий русский художник".

Строки эти были напечатаны, и мне тогда же газета предлагала написать о Василии Ивановиче Сурикове статью больших размеров, отводя для нее место двух воскресных фельетонов. Я отказался от такого щедрого предложения тогда потому, что о Сурикове можно было в то время, сейчас же после его смерти, или говорить сжато, сдержанно, так, как принято говорить о только что умерших, или говорить полно, широко, пользуясь всем тем, что давала собой яркая личность славного художника. Для последнего тогда еще не наступило время.

Мое знакомство с Суриковым произошло в юношеские мои годы, когда мне было 23 года, в пору первой женитьбы, когда писалась мной на звание „классного художника" картина „До государя челобитчики", когда для этой картины мне нужны были костюмы XVII века и меня

надоумили обратиться за советом по этому делу к автору „Боярыни Морозовой“, тогда писавшейся. Вот к каким временам нужно отнести нашу первую встречу. Я знал и помню супругу Василия Ивановича—Елизавету Августовну. Дочь его Ольгу Васильевну Кончаловскую и сестру ее, Елену Васильевну, я знал детьми, в возрасте 6—7 лет, в том возрасте, когда был написан Василием Ивановичем с Ольги Васильевны прекрасный этюд в красном платьице с куклой в руках у печки...

Как давно все это было!

Наши ранние отношения с В. И. были наилучшими. Я бывал у него, он также любил бывать у меня, видимо, любуясь моей женой, любовался ею не он один тогда.

Скоро наступили для нас с В. И. тяжелые годы. В июне 1886 года умерла моя Маша. Через год или два, не помню, не стало и Е. А. Суриковой. С этих памятных лет наши отношения, несмотря на разницу лет, углубились, окрепли на многие годы, вплоть до того времени, когда дочка Василия Ивановича, Ольга Васильевна, стала Кончаловской, а сам П. П. Кончаловский занял в душе Василия Ивановича первенствующее и никем неоспоримое место. Тогда же, в ранние годы, в годы наших бед, наших тяжелых потерь, повторяю, душевная близость с Суриковым была подлинная, может быть, необходимая для обоих. Нам обоим казалось, что ряд пережитых нами душевных состояний был доступен лишь нам, так сказать, товарищам по несчастью.

Сам Василий Иванович позднее и по-иному переживал свое горе. Тогда говорили, что он после тяжелой, мучительной ночи вставал рано и шел к ранней обедне. Там, в своем приходе, в старинной церкви он пламенно молился о покойной своей подруге, страстно, почти исступленно бился о плиты церковные горячим лбом... Затем, иногда в вьюгу и мороз, в осеннем пальто бежал на Ваганьково и там на могиле, плача горькими слезами, взывал, молил покойницу—о чем? О том ли, что она оставила его с сиротами, о том ли, что плохо берег ее? Любя искусство больше жизни, о чем плакался, о чем скорбел тогда Василий Иванович, валяясь у могилы в снегу? Кто знал, о чем тосковала душа его?

Но миновала эта пора, как миновало многое в его незаурядной жизни. Успокоились нервы, прошли приступы тоски-печали. Стал Василий Иванович жить, работать, как и раньше. Написал как финал, как заключение к пережитому свое „Исцеление слепого“. Целая полоса жизни миновала,

ушла в вечность. Иные пошли разговоры. Опять мы вспомнили об искусстве, о старине, о том, как жилось там, в Красноярске. Помню рассказ Василия Ивановича о том, как дед его в порыве ярости закусил ухо своему старому, служилому коню. Рассказывал о том, как пустился он в путь с обозом в Питер и как обоз на повороте раскатился и Василий Иванович из него вылетел... Вспомнил и последнее расставание со своей матушкой, как, весь в слезах, десятки раз отрывался он, прощаясь с ней, и, как зверь, завопил напоследок: „Ма-амынька..." и на долгие годы покинул любезный свой Красноярск, променяв его на холодную, важную, петербургскую Академию художеств, с ее Шамшиным, Басиным, Марковым, Бруни— этими жрецами им любимого искусства.

Вспомнил, как отводил душу с Павлом Петровичем Чистяковым—единственным, кто мог оценить скрытые еще так глубоко залежи огромного таланта молодого сибиряка.

Говорилось нами о любимой Суриковым живописи, о рисунке, который он тоже умел любить, когда хотел любить, когда по его расчету не любить было нельзя. Говоря о живописи, о красках, он, как никто, разбирался в них. И это не было „лабораторное" отношение к ним.

Суриков и краску и живопись любил любовью живой, горячей. Он и тут, в беседу о живописи, о ее природе, о ее особом „призвании", вкладывал свой страстный, огненный темперамент. Поэтому, может быть, краски Василия Ивановича „светятся" внутренним светом, излучая теплоту подлинной жизни.

А как любил он жизнь! Ту жизнь, которая обогащала его картины. Исторические темы, им выбираемые, были часто лишь „ярлыком", „названием", так сказать, его картин, а подлинное содержание их было то, что видел, пережил, чем был поражен когда-то ум, сердце, глаз внутренний и внешний Сурикова, и тогда он в своих изображениях, назывались ли они картинами, этюдами или портретами,— достигал своего „максимума", когда этому максимуму соответствовала сила, острота, глубина восприятия. Суриков любил „композицию", но и эту сторону своего искусства он не подчинял слепо установленным теориям, оставаясь во всех случаях свободным, исходя от жизни, от ее велений и лишь постольку считаясь с теориями, поскольку они носили в себе законы самой жизни. Он был враг высасывания теорий из пальца. Суриков в хорошем и великом, равно как и в несуразном, был самим собой. Был свободен. Василий Иванович не любил делиться

своими замыслами, темами ни с кем. Это было его право, и он им пользовался до того момента, когда творческие силы были изжиты, когда дух его переселялся в картину и уже она жила им, а Василий Иванович оставался лишь свидетелем им содеянного—не больше.

Помню, он позвал меня смотреть „Ермака". Слухи о том, что пишет Суриков, ходили давно, года два-три. Говорили разное, называли разные темы и только в самое последнее время стали уверенно называть „Ермака"... И вот завтра я увижу его... Наступило и это „завтра". Я пошел в Исторический музей, где тогда устроился Василий Иванович в одном из запасных неоконченных зал, отгородив себя досчатой дверью, которая замыкалась им на большой висячий замок. Стучусь в досчатую дверь. „Войдите". Вхожу и вижу что-то длинное, узкое... Меня направляет Василий Иванович в угол, и когда место найдено, мне разрешается смотреть... Сам стоит слева, замер, ни слова, ни звука. Смотрю долго, переживаю событие со всем вниманием и полнотой чувства, мне доступной; чувствую слева, что делается сейчас с автором, положившим душу, талант и годы на создание того, что сейчас передо мной развернулось со всей силой грозного момента,—чувствую, что с каждой минутой я больше и больше приобщаюсь, становлюсь если не участником, то свидетелем огромной человеческой драмы, бойни не на живот, а на смерть, именуемой „Покорение Сибири"...

Минуя живопись, показавшуюся мне с первого момента крепкой, густой, звучной, захваченной из существа действия, вытекающей из необходимости, и прежде всего вижу самую драму, в которой люди во имя чего-то бьют друг друга, отдают свою жизнь за что-то им дорогое, заветное.

Суровая природа усугубляет суровые деяния. Вглядываюсь, вижу Ермака. Вот он там, на втором, на третьем плане; его воля—непреклонная воля, воля не момента, а неизбежности, „рока" над обреченной людской стаей.

Впечатление растет, охватывает меня, как сама жизнь, но без ее ненужных случайностей, фотографических подробностей. Тут все главное, необходимое. Чем больше я смотрел на Ермака, тем значительней он мне казался как в живописи, так и по трагическому смыслу своему. Он охватывал все мои душевные силы, отвечал на все чувства. Суриков это видел и спросил: „Ну, что, как?" Я обернулся на него, увидел бледное, взволнованное вопрошающее лицо его. Из первых же слов моих он понял,

почуял, что нашел во мне, в моем восприятии его творчества то, что ожидал. Своими словами я попадал туда, куда нужно. Повеселел мой Василий Иванович, покоривший эту тему, и начал сам говорить, как говорил бы Ермак, покоритель Сибири.

Наговорившись досыта, я просил Василия Ивановича разрешить мне сказать то малое, что смущало меня. Надетый на Ермака шишак, мне казалось, слишком выпирал своей передней частью вперед, и затем я не мог мысленно найти ног Ермака... Василий Иванович согласился, что в обоих случаях что-то надо „поискать". Конечно, он ни тогда, ни после и не думал ничего искать, да и прав был: такие ошибки всегда почти бывают художником выстраданы и тем самым оправданы.

Прощаясь еще более дружелюбно, чем встретил, Василий Иванович сказал, что „Ермака" из посторонних якобы видел пока один Савва Иванович Мамонтов, бывший тогда во всей славе своей. Года через два-три был написан „Суворов", я тоже видел его один из первых, но того впечатления, что от „Ермака", не испытал.

„Разина" видел я на международной выставке в Риме, картина была дурно повешена, да в ней и не было прежнего Сурикова, Сурикова „Стрельцов", „Меншикова", „Морозовой", „Ермака",—годы брали свое.

Нарушая последовательность появления суриковских картин, скажу о своей самой любимой—о „Меншикове в Березове". Появление ее когда-то вызвало большое разногласие как среди художников, так и среди общества. Умный, благородный, справедливый, равно требовательный к себе и другим, Крамской, увидев „Меншикова", как бы растерялся: встретив, спускаясь с лестницы, идущего на выставку Сурикова, остановил его, сказал, что „Меншикова" видел, что картина ему непонятна—или она гениальна, или он с ней еще недостаточно освоился. Она его и восхищает, и оскорбляет своей... безграмотностью,—„ведь если ваш Меншиков встанет, то он пробьет головой потолок"... Однако, несмотря ни на какие разногласия, П. М. Третьяков тогда же приобрел картину для своей галлереи.

Нам, тогдашней молодежи, картина нравилась, мы с великим увлечением говорили о ней, восхищались ее дивным тоном, самоцветными, звучными, как драгоценный металл, красками. „Меншиков" из всех суриковских драм наиболее „шекспировская" по вечным, неизъяснимым судьбам человеческим. Типы, характеры их, трагические пере-

живания, сжатость, простота концепции картины, ее ужас, безнадежность и глубокая, волнующая трогательность — все, все нас восхищало тогда, а меня, уже старика, волнует и сейчас.

Однако вернусь к тому времени, когда Суриков был еще в поре, когда он жил в Леонтьевском переулке, где продолжались наши встречи с ним. Тогда еще наши встречи с ним были горячи и дружны. Эти встречи не были частые, они не могли быть часты потому, что я бывал в Москве наездом из Киева. Мои посещения Василия Ивановича иногда бывали в обществе приятелей-художников. Больше всего я любил бывать у него один. К тому времени обе дочки его стали подрастать, кончили гимназию, у них были уже свои интересы, знакомства. На окнах появились какие-то занавесочки, стоял диван, кресла и еще какие-то несоответствующие новшества, и лишь в комнате самого Василия Ивановича оставался его старый друг, красноярский сундук с этюдами, эскизами — „акварелами", покрытый нарядным сибирским ковром, давно знакомым мне, еще по дому Збука, где мы в старые годы отогревались у Василия Ивановича чаем, сидя за столом на этом сундуке.

В Леонтьевском вечерами нередко беседа наша касалась великого Иванова. Кто и когда из русских художников, серьезно настроенный, любящий искусство, не останавливался на этой волнующей теме? Тогда еще не замолкли голоса Хомякова, Гоголя, тогда мы, художники, ставили превыше всего „Явление Христа народу", а не эскизы Иванова, сами по себе превосходные, но не вмещающие всего Иванова, Иванова в пору его величайшего творческого напряжения, в пору его ясновидения. Вот об этом-то сильном, творящем свое гениальное „Явление Христа народу", мы и говорили в те времена с Суриковым. Василий Иванович любил Иванова любовью полной, всевмещающей, любил, как художник-мастер и как творец, так в те времена любили Иванова и Крамской и Репин. Любили и Поленов, и В. Васнецов, и кое-кто из нас, тогдашних молодых.

Мне говорили, как Василий Иванович в последние годы жизни, когда знаменитая картина была уже в лучших условиях, стояла в помещении с верхним светом, приходил в Румянцевский музей за час, за два до его закрытия и, одинокий, оставался перед картиной, стоял, садился, снова вставал, подходил к ней вплотную, впиваясь в нее, ерошил свои волосы и с великим волнением уходил домой, чтобы

опять притти, опять насладиться, приходить в смущение и восторг от того, что видел своим духовным оком, оком творца „Морозовой“, „Меншикова“, „Ермака“.

В Сурикове в годы нашей близости, да, вероятно, и до конца дней его, великий провидец времен минувших, человек с величайшим интеллектом, уживался с озорным казаком. Все это вмещала богатая натура потомка Ермака. Быть может, потому-то, захватывая в его лучших картинах так широко, так всеобъемлюще жизнь, отражая ее трагические и иные причуды, он так поражает ими наше чувство и воображение. В нем жили все его герои, каковы бы они ни были.

Нестеров М. В. „Давние дни“,
Изд. ГТГ., 1941 г., стр. 27.

ВАСНЕЦОВ ВИКТОР МИХАЙЛОВИЧ

(1848—1926)

М. В. НЕСТЕРОВ

В. М. ВАСНЕЦОВ

Многолетняя близость моя к Виктору Михайловичу Васнецову, наши исключительные с ним отношения делают мою задачу—написать о нем правдивый очерк—очень трудной, и все же я обязан это сделать более, чем кто-либо. Попробую взглянуть на пройденный им путь, на его великое наследие с возможной объективностью. Мои отношения к этому большому художнику не были одинаковыми, они менялись.

Когда-то, в юношеские, ученические годы, когда Васнецов резко порвал с „жанром", так своеобразно им показанным в его картинах „Чтение военных телеграмм" (1878), „Преферанс", столь не похожих на Перова, еще меньше на Вл. Маковского, когда Виктор Михайлович пришел к сказкам, былинам, написал свою „Аленушку" (1881), когда о нем заговорили громче, заспорили, когда он так ярко выделился на фоне передвижников с их твердо установившимся „каноном"—тогда новый путь Васнецова многим, в том числе и мне, был непонятен, и я, как и все те, кто любил его „Преферанс", пожалел о потере для русского искусства совершенно оригинального живописца-бытовика, а появление его „Трех царевен подземного царства" (1884) с одинаковым увлечением поносили как „западники", так и „славянофилы". Ругал их и неистовый Стасов и горячий патриот Иван Сергеевич Аксаков в своей „Руси". Стасов кричал: „Так и Василий Петрович Верещагин напишет". (Василий Петрович Верещагин был малодаровитый профессор Академии художеств, писавший на темы былин и русской истории.) Злополучные „Царевны" были выставлены на одной из передвижных выставок, кои в Москве бывали

всегда в нашем Училище живописи, и мы, ученики, на правах „хозяев“, фланировали по выставке до ее открытия и, конечно, критиковали „Царевен“ беспощадно.

Перелом в моих взглядах на васнецовское художество произошел у меня позднее, при следующих обстоятельствах. Как-то я бродил по Третьяковской галлерее. У васнецовского „Игорева побоища“ (1880) стояла группа посетителей. Среди них я заметил известного тогда артиста Малого театра—Макшеева, он горячо, с увлечением пояснял окружающим поэтическую прелесть картины. Я невольно стал прислушиваться в восторженное повествование артиста, и не знаю, как случилось, но у меня как завеса с глаз спала. Я прозрел, увидел в создании Васнецова то, что так долго было скрыто от меня. Увидел и горячо полюбил нового Васнецова, Васнецова—большого поэта, певца далекого эпоса нашей истории, нашего народа, родины нашей. Никогда не забывая своего учителя—Василия Григорьевича Перова, его значения в нашем искусстве, узнав и полюбив Васнецова, я стал душевно богаче, увидал обширное поле красоты. Мне стали понятны помыслы художника-мечтателя, его „Царевны“, „Аленушка“, „Каменный век“, весь тот мир, в коем столь радостно, так полно, неограниченно жил и творил тогда Виктор Михайлович, несмотря ни на нападки на него, ни на материальную нужду: еще незадолго до создания одной из самых проникновенных в глубину веков картин—своего „Каменного века“ он, тогда уже многосемейный, бывал вынужден носить в заклад свои серебряные часы, так как картины его этого времени оплачивались очень скудно. Его „Аленушка“, три из четырех панно для Донецкой дороги пошли по 500 руб., а четвертое—„Три царевны“—заказавший панно Савва Иванович Мамонтов забраковал вовсе („Царевны“ были проданы спустя много лет Ивану Николаевичу Терещенко и сейчас украшают Киевский музей).

Восторги поклонников и поклонниц васнецовских дерзновений оставались платоническими. „Каменный век“, заказанный графом Уваровым для Исторического музея (композиция его была вчерне освоена Васнецовым на извозчике, по пути от Исторического музея до Полянки, где он тогда проживал), дал художнику передышку.

Эти же годы совпадали с расцветом художественной жизни в Абрамцеве, когда-то любимой подмосковной старика Аксакова, где в разное время перебывало немало выдающихся людей, имена коих давно перешли в историю русской культуры. При Сергее Тимофеевиче Аксакове

живал там Гоголь, бывали Погодин, Хомяков и другие славянофилы. Позднее, уже в мамонтовском Абрамцеве, бывали художники, артисты; В. М. Васнецов, И. Е. Репин, В. Д. Поленов живали там семьями. Туда наезжают Суриков, Антокольский, Неврев, молодой Серов пишет там свою „Верушку Мамонтову" („Девочка с персиками"), гостят там Костя Коровин, Врубель, Аполлинарий Васнецов, молодой Шаляпин. Живал там и я: с абрамцевского балкона был написан фон к „Варфоломею". В те годы с увлечением создавалась абрамцевская церковка. Над ней трудились В. Васнецов и Репин, брат и сестра Поленовы, Антокольский дал туда свою скульптуру. Тогда же появились васнецовская „Избушка на курьих ножках" и очаровательные эскизы к „Снегурочке". Эскизы эти позднее послужили источником хороших и еще больше плохих подражаний, создав искаженный, так называемый, „васнецовский стиль", немало огорчавший Виктора Михайловича.

Эскиз к „Снегурочке"—„Ярилина долина", полный сказочной, таинственной прелести, увлекает уравновешенного молодого Серова: он делает с акварели „Ярилиной долины" копию маслом, она и посейчас находится в Абрамцевском музее. В мамонтовское Абрамцево, проездом в Киев, заглядывает Адриан Викторович Прахов, приходит в восторг от содеянного там Васнецовым, привлекает его к росписи киевского Владимирского собора, во главе комиссии по окончанию коего тогда был поставлен Прахов. Васнецова не пришлось долго уговаривать: после „Каменного века" Виктор Михайлович спал и видел роспись больших стен. Васнецов в Киеве; с огромным воодушевлением он отдается новому, такому для него увлекательному делу, мало помышляя о заработке. Незаметно пролетели первые пять лет, голые стены некрасивого сооружения архитектора Беретти изменились так, что о них заговорили не только дома, в России, но и за границей. В первые пять лет Васнецовым была создана лучшая часть его работ, а его помощниками были подготовлены по его эскизам и картонам многие стены. Нарисованы им почти все акварельные эскизы. Словом, был проделан труд, чудовищный по своим размерам, и немудрено, что Прахов, видя непосильный труд Васнецова, пытается привлечь к соборной росписи Репина, Сурикова, Поленова. Однако безуспешно: все трое в это время были заняты своими ответственными картинами, к тому же все главное в соборе было уже сделано. Тогда-то Праховым была сделана грубая ошибка: он вывез из Рима Сведомских и Котарбинского, людей, ни в какой ме-

ре такого рода работами не заинтересованных. Почти одновременно Прахов обратился к Врубелю, перед тем расписавшему стены древней Кирилловской церкви и написавшему туда же в Венеции прекрасный по стилю и краскам иконостас. Врубелю предложение было по душе, и он сделал превосходные эскизы, но невежественная комиссия их забраковала (сейчас эти эскизы хранятся в Киевском музее). Участие Врубеля ограничилось немногими интересными орнаментами.

В это время мною был написан „Пустынник", обративший на себя внимание киевлян на передвижной, а на следующий год появился на передвижной же „Варфоломей". Его в Петербурге видел Прахов и проездом через Москву, на домашнем спектакле у Мамонтова, познакомился со мной и тут же предложил мне работать в Киеве, сначала поехав туда и ознакомившись на месте с делом.

Был май месяц, природа ликовала победу над студеной зимой. Подъезжая к Днепру, вижу чудесную картину: высокий берег широкой реки, покрытый цветущими садами с пирамидальными тополями, среди этих южных красот то там, то тут мелькает киевская старина. Переехали мост, пошли окраины, „Соломенки", „Демиевки", а там справа синие купола: это и есть Владимирский собор, цель моей поездки. Там Виктор Васнецов, как гласит молва, „творит чудеса". Там мечта живет, мечта о „русском Ренессансе", о возрождении давно забытого дивного искусства „Дионисиев", „Андреев Рублевых".

Вхожу в калитку. Встречает старый Степан, верный и ревностный страж покоя художников от назойливых посетителей. Я знаю „пароль", меня пропускают, вхожу: передо мной леса, леса, леса; в промежутках то там, то здесь поблескивает позолота, глядят широко раскрытыми очами „пророки", видны чудные орнаменты. Зрелище великолепное, напоминающее соборы Италии, ее мозаику. Медленно подвигаюсь среди непривычной, такой таинственной обстановки, двигаюсь робко, как в заколдованном лесу... Я вижу между лесов, перед огромным холстом фигуру в синей блузе, с большой круглой палитрой на руке. Это и есть Виктор Михайлович Васнецов.

Виктор Михайлович в те дни был таким, каким его написал незадолго перед тем Н. Д. Кузнецов. Виктор Михайлович был высок ростом, пропорционально сложен, типичный северянин-вятич, с русой бородой, с русыми волосами на небольшой голове: прядь волос спускалась на хорошо сформированный лоб. Умные голубые глаза, полные

губы, удлиненный, правильный нос. Фигура и лицо 41-летнего Васнецова дышали энергией, здоровьем.

Между тем слава Васнецова росла и не всегда радовала его: неумеренные, а подчас и неумные почитатели его соборных работ равняли их с великими произведениями итальянского Ренессанса, чаще других с Рафаэлем. Такие восторги принимались Виктором Михайловичем с благодушной иронией, и он, отшучиваясь, говорил: „Ну, где уж там — Рафаэль, хот бы Корреджио-то быть“. Здоровый, критический ум, его честность перед собой спасали его от обольщений. Он говорил как-то о себе, вспоминая о судьбе Кукольника: „Хорошо-то оно хорошо, но и Кукольник думал о себе, что он Пушкин, да ошибся, так Кукольником и остался, это помнить надо“. Думается, что, написав „Каменный век“, „Игорево побоище“, „Аленушку“ да и еще кое-что, Виктор Михайлович „мог спать спокойно“.

Виктор Михайлович Васнецов был истинным художником и никем и ничем иным быть он не мог. Он прожил хорошую, честную, трудовую жизнь — и его ли вина, что жизнь эта сложилась, быть может, не так, как она мерещилась в пору молодости его огромного таланта, и что он дал не все, что ждало когда-то от этого таланта русское общество? И то, что оставил нам Васнецов в наследство, не всякому удается оставить. Наследство это еще не раз будет в корне пересмотрено, и я верю, что родина наша, столь беззаветно им любимая, еще много раз помянет его добрым словом своим...

М. В. Нестеров, „Давние дни“,
Изд. ГГГ., 1941, стр. 35.

ВАСИЛЬЕВ ФЕДОР АЛЕКСАНДРОВИЧ

(1850—1873)

И. Н. КРАМСКОЙ—Ф. А. ВАСИЛЬЕВУ

С.-Петербург, 22 февраля 1872 г.

...Покончивши с впечатлениями, обратимся к рассуждениям. Прошу не забывать, что мы понимаем задачи искусства несколько больше того, чем довольствуются обыкновенно, и требуем, чтобы уровень подымался, а не то, чтобы была вещь только лучшая из того, что всеми делается. Итак, Ваша картина, в тонах на земле—безукоризненна, только вода чуть-чуть светлая, и небо тоже хорошо, исключая самого верхнего облака, большого пятна света: в нем я не вижу той страшной округлости, которая быть здесь должна. По Вашей же затее, у горизонта налево особенно небо хорошо. Пригорок левый тоже, деревья мокрые, действительно и несомненно мокрые. Но что даже из ряду вон—это свет на первом плане. Просто страшно. И потом эта деликатность и удивительная оконченность, мне кажется, тут именно идет, хотя она везде идет. Но, несмотря на это, желательно бы, чтобы градация между светом и полутонами, особенно направо и налево от воды, была бы для глаза чувствительнее. Это прямое следствие условий, при которых Вы писали. Отодвинуть далеко, вероятно, было нельзя. В общем вещь, несмотря на все мною сказанное, пожалуй, лучше „Зимы", даже решительно лучше. Это и говорили уже. Я только слушаю и не вмешиваюсь. Но что нужно непременно удержать в будущих Ваших работах—это окончательность, которая в этой вещи есть, т. е. та окончательность, которая без сухости дает возможность не только узнавать предмет безошибочно, но и наслаждаться красотой предмета. Эта трава на первом плане и эта тень—такого рода, что я не

знаю ни одного произведения русской школы, где бы так обворожительно это было сработано. И потом счастливый, какой-то фантастический свет, совершенно особенный, и в то же время такой натуральный, что я не могу оторвать глаз. Замечаете ли Вы, как я стараюсь добросовестно исполнить Вашу просьбу—определить недостатки Вашей картины, и свожу всякий раз на хвалебный гимн. Если уж Вам непременно хочется отыскать в своей картине недостатки крупные, то вообразите, что Вам о них говорит человек, к Вам пристрастный и любящий. Но прошу не забывать, что настоящее сочувствие не бывает слепо. И так далее, пояснение можете найти в прописях.

Теперь опишу Вам картину Шишкина. Вот она как расположена: величиной она вместит четыре Ваших на своей плоскости—почти. Лес глухой и ручей с железистой, темножелтой водой, в котором видно все дно, усеянное камнями. На левой стороне—большая, упирающаяся в раму сосна, березка и за ними глушь. Внизу под ними—коряга, мхи и папоротники. Направо, по пригорку,—два медведя, один очень умильно поглядывает на улей, привязанный к дереву на благородную дистанцию, другой—охаживает около—это выражено. Направо, на пригорке,—сломанное дерево, с вывороченным корнем. Все освещено солнцем. Правый берег—осыпающийся песок с камнями, опутанными корнями. Голубое небо с белыми легкими облачками. Картина имеет чрезвычайно внушительный вид: здоровая, крепкая и даже колоритная. Всего лучше вода и вся правая сторона, и что удивительно—небо, действительно светлое и легкое небо—словом, картина хорошая и производит впечатление здоровое, но, как всегда, скорее более рисунок, чем живопись. Лучшей вещи он не писал...

И. Н. Крамской. Письма,
Июнь 1937 г., т. I, стр. 95.

И. Н. КРАМСКОЙ—Ф. А. ВАСИЛЬЕВУ

С.-Петербург, 28 марта 1873 г.

...Картина Ваша теперешняя и картина „Оттепель", написанная Вами здесь еще, разделены такой страшной пропастью одна от другой, что я изумляюсь их расстоянию. Как в той, так и в другой есть и достоинства и недостатки, но эти достоинства и эти недостатки так различны, что мне большого труда будет стоить рассказать их так, чтобы Вы ясно поняли все, что я хочу сказать. Однакож

попытаюсь. От прежнего Васильева ничего не осталось, а между тем это все тот же. Я его узнаю, всматриваюсь и убеждаюсь, что передо мною все тот же человек, только до такой степени новый, изменившийся, что мне как будто страшно, что нужно вновь знакомиться, а знакомиться и сближаться в моем возрасте делается все труднее и труднее. Картина „Оттепель“ такая горячая, сильная, дерзкая, с большим поэтическим содержанием и в то же время юная (не в смысле детства) и молодая, пробудившаяся к жизни, требующая себе право гражданства между другими, и хотя решительно новая, но имеющая корни где-то далеко, на что-то похожая, и я готов был бы сказать,—заимствованная, если бы это была правда, но все-таки картина, которая в русском искусстве имеет вид задатка. Настоящая картина— ни на что уже не похожа, никому не подражает, не имеет ни малейшего, даже отдаленного, сходства ни с одним художником, ни с какой школой. Это что-то до такой степени самобытное и изолированное от всяких влияний, стоящее вне всего теперешнего движения искусства, что я могу сказать только одно: это еще не хорошо, т. е. не вполне хорошо, даже местами плохо, но это—гениально. Постойте, дайте мне все сказать, выслушайте спокойно, не смейтесь над этим словом. Я знаю, что я говорю. Подумайте только, что я говорю под страшной ответственностью и своей и Вашей совести. Я могу увлекаться (мне скажут). Нет, я уже вырос, я уже могу себе отдавать отчет во всем, что я говорю, и если я что-либо решаюсь говорить серьезно, то я имею причины к тому. Бог знает, кто из нас ошибается,—это покажет время. Итак, продолжаю. Картина теперешняя есть дальнейшее развитие тех инстинктов, которые зашевелились в прошлом году, в картине, тоже присланной на мое имя и тоже на конкурс, но и недостатки остались те же. Если Вы помните, что я Вам тогда писал, то, стало быть, мне об этих недостатках придется сказать немного, кроме того, что они немножко усилились. Теперь слушайте, что я скажу: я был за границей, видел немного, правда, но все-таки кое-что уже видел и могу судить. Потом. Я помню один разговор, не помню лиц, кто тут был, но Ваши слова мне памятны. Говорили, разбирали и спорили о пейзажистах. Вы, со свойственною Вам дерзостью, всех русских пейзажистов услали в каторгу, а об Ахенбахе сказали, что только он один еще как будто чего-то стоит, да и то, впрочем, ни он, ни кто другой из пейзажистов перед натурою ни к чорту не годится. Умри Вы на другой день после того, что Вы ска-

зали, и никому бы не пришло в голову, что Вы правы. Сказали бы только: какой он был хвастун! О себе я не говорю, и вот почему: я слишком давно Вас наблюдаю. Когда-нибудь я расскажу, что я думал, когда с Вами познакомился, и даже кое-кому ронял слова из своих мыслей, которые и были принимаемы с худо скрываемой иронией. Вы должны знать всю правду, чтобы отдать себе отчет, где Вы стоите, куда зашли и, в силу этого, что сделать обязаны. Картина Ваша производит первое впечатление неудовлетворительное на меня, да, вероятно, будет его производить и на других (почему—о том следует ниже), но чем дальше, тем больше и больше зритель невольно не знает, что ему с собой делать. Ему слишком непривычно то, что ему показывают, он не хочет итти за Вами, он упирается, но какая-то сила его тянет все дальше и дальше, и, наконец, он, точно очарованный, теряет волю сопротивляться и совершенно покорно стоит под соснами, слушает какой-то шум в вышине над головою, потом спускается, как лунатик, за пригорок, ему кажется—недалеко уже лес, который вот-вот перед ним; приходит и туда, но как хорошо там, на этой горе, плоской, суровой, молчаливой, так просторно; эти тени, едва обозначенные солнцем сквозь облака, так мистически действуют на душу, уж он устал, ноги едва двигаются, а он все дальше и дальше уходит и, наконец, вступает в область облаков, сырых, может быть, холодных; тут он теряется, не видит дороги, и ему остается взбираться на небо, но это уж когда-нибудь после, и от всего верха картины ему остается только ахнуть. Вероятно, не я один это и сделаю. И все-таки картина не удовлетворяет, т. е. не то что не удовлетворяет, а... я не знаю что. Видите, она точно чем-то завешена. Первый план, самый первый, ближе дороги, опять, пожалуй, хорош (нет, только недурен), но в нем немного требуется: больше грубости, силы, и не так гладко. Дорога в свету не удалась, в тени она не кончена, а быки с телегой—зачем они? Право, их не нужно, эти быки меня преследуют. И зачем они светлые? Решительно необходимо, чтобы тут были или рыжие быки, или даже черные, или же выдвинуть их на свет вперед по дороге, чтобы от них были тени. Все же остальное—это я уже сказал. Я понимаю, что вся картина должна быть подернута чем-то, через что проходят еще неясные лучи солнца (задача, перед которой придет в трепет самый серьезный художник). Я понимаю, что расстояние от ближайшего придорожного обрыва до зрителя—огромное, и, стало быть,

предметы не могут и не должны быть написаны ярко и сильно, и совсем грубо, но... все-таки немножко грубости необходимо. Весь первый пригорок, за дорогой налево, в картине опять хорош; немного не кончено, кажется, на нем кустарник налево к раме, но сосны и затем все остальное—это что-то из ряду вон. Проживите Вы еще 100 лет, работайте неослабно, не падая, а все идя вперед, и тогда такое место в картине, как верхняя половина, будет достойна самого большого мастера. Внизу есть какая-то миниатюра, что-то опасное. Я указываю на это, подчеркивая, потому что тут скрывается Ваш новый враг. Старых врагов у Вас нет, помните наши беседы? Но новые очень опасны. Мне очень не понравилось, когда Вам нужно было послать папье-пеле. Я почему-то смолчал тогда, но теперь больше не могу. Я понимаю еще и то, что главная причина Ваших теперешних недостатков заключается в страшном для Вас одиночестве, но... кроме того, есть что-то, что связано органически с Вашим теперешним процессом работы. Я все сказал о картине, кажется, прибавлю только, что после Вашей картины, все картины—мазня, и ничего больше. Вот Вы куда хватили. Понимаете ли Вы теперь, как важно для Вас самих, какая страшная ответственность Вам предстоит только от того, что Вы поднялись почти до невозможной, гадательной высоты? Кроме того, Ваша теперешняя картина меня лично раздавила окончательно. Я увидел, как надо писать. Как писать не надо—я давно знал, но еще, собственно, серьезно не работал до сих пор, но как писать надо—Вы мне открыли. Эта такая страшная и изумительная техника, на горах в небе, на соснах, и кое-где ближе, что я стыжусь, что мне иногда нравилось. Да-с, я теперь иначе примусь. И полагаю, что я Вас понял. Замечаете ли Вы, что я ни слова не говорю о Ваших красках? Это потому, что их нет в картине совсем, понимаете ли, совсем. Передо мной величественный вид природы, я вижу леса, деревья, вижу облака, вижу камни, да еще не просто, а по ним ходит поэзия света, какая-то торжественная тишина, что-то глубоко задумчивое, таинственное—ну,кто же из смертных может видеть какую-либо краску, какой-либо тон? При этих условиях?

Картину берет Третьяков. Он признает, что она лучше прошлогодней. Еще бы! Я должен сознаться, что это человек с каким-то, должно быть, дьявольским чутьем. Ваша картина будет для меня теперь меркой людей. Вы, разумеется, понимаете, что это не фраза...

И. Н. Крамской, Письма,
Изогиз, М., 1937, т. I, стр. 180.

И. Н. КРАМСКОЙ—В. В. СТАСОВУ

Козловка-Засека, 28 сентября 1875 г.

Многоуважаемый Владимир Васильевич!

Быть может, Вы найдете уместным сообщить публике, при случае, об одном печальном обстоятельстве, по поводу которого я решаюсь написать Вам несколько строк. 24 сентября, утром, умер от чахотки в Ялте, 23 лет от роду, пейзажист Федор Александрович Васильев. Я познакомился с ним в исходе 1868 г., когда он только что начинал заниматься искусством; с первых же дней нашего знакомства я убедился, что имею дело с человеком крупного таланта. В продолжение 3 лет он успел, на моих глазах, развиться до такой высоты, на которой он не только соперничал, но и превосходил многих опытных художников. В начале 1871 г. была написана им известная картина „Оттепель"; к этому же времени относится и появление первых признаков болезни. В мае того же года он уехал из Петербурга на юг, а в сентябре я с ним встретился уже в Крыму; но по обстоятельствам я должен был вернуться вскоре в Петербург и оставил Васильева в дурном положении относительно здоровья. С тех пор мы уже не виделись. Не знаю, много ли будет у меня единомышленников, но я полагаю, что русская школа потеряла в нем гениального мальчика. Я не стану распространяться о его первых произведениях, не скажу ничего и о его „Оттепели" как о картинах уже оцененных, замечу только, что, несмотря на всю поэзию и талант, которые он здесь выказал, в них, пожалуй, можно отыскать следы, хотя и отдаленные, чего-то заимствованного или, по крайней мере, знакомого. Но его две картины, присланные из Ялты—„Болото" и „Крымский вид"—представляют черты уже совершенно самобытного и оригинального взгляда на природу. Последняя картина, несмотря на признаки болезни (в первых планах картины), полна такой высокой поэзии и совершенства техники в средних и дальних планах, и в небесах, что я по совести не могу указать на другое произведение в русской живописи за последнее время, которое бы его превосходило. Хотя я его слишком любил и уважал и потому могу быть пристрастным, но мне кажется, что я не очень далек от истины, говоря таким образом.

Не могу умолчать об одном обстоятельстве, которое много причинило ему хлопот и беспокойства и, разумеется, вредно действовало на больной организм.

Вам известно, что он не был учеником академии и не ей

обязан своим развитием, а Шишкину. Все в том же 1871 г. он оказался на рекрутской очереди, и его потребовали. Чтобы не быть взятым в солдаты, он сделался вольноприходящим учеником академии, за месяц до своего отъезда в Крым, и подал несколько своих прежних произведений на звание художника.

Совет академии присуждает ему звание классного художника 1-й степени, с обязательством выдержать экзамен. Васильев не может выехать из Ялты и просит, в уважение его болезни, освободить его от экзамена и дать вид на жительство. (Примеры снисхождения со стороны академии в подобных случаях были не дальше нескольких месяцев). Академия отменяет первое свое постановление и дает ему почетного вольного общника, звание, кроме академических стен, не имеющее значения, а в свидетельстве и в виде отказывает. Между тем картины его посылают на всемирные выставки и в Лондон и в Вену, а в печатном отчете за 1872 г. называют его художником первой степени. Так он и умер без паспорта, проживши в Ялте 2 года.

С истинным и глубоким уважением *И. Крамской.*

И. Н. Крамской. Письма, Изогиз, М., 1937, т. I, стр. 198.

И. Н. КРАМСКОЙ—И. Е. РЕПИНУ

Козловка-Засека, 8 октября 1873 г.

...Федор Александрович Васильев умер 24 сентября. Мир его праху, и да будет память его светла, как он того и заслуживает. Милый мальчик, хороший, мы не вполне узнали, что он носил в себе, и некоторые хорошие песни он унес с собой, вероятно...

И. Н. Крамской. Письма, Изогиз, М., 1937, т. I, стр. 200.

И. Н. КРАМСКОЙ—И. Е. РЕПИНУ

С.-Петербург, 15—17 ноября 1873 г.

...Приехала мать Васильева, привезены вещи. Сколько он работал—страх! Какие рисунки, сепии, акварели, какие альбомы и что за мотивы! Решительно мы лишились музыканта. Если бы Вы видели, как он стал созревать! Что было в руках этого человека, что он делал с карандашом—это удивительно и странно. С одной стороны—одиночество, болезнь и работа за деньги ему вредила, к нему

прилипли некоторые новые недостатки, а с другой—полет фантазии, ум и самая техника принимали такой оригинальный характер, такое благородство, такую уверенность, что просто из ряду вон, да и только. Когда еще не было матери и братишки, он умер, я это знал, был готов к этому давно; когда меня коснулось впечатление непосредственно, когда я, так сказать, сам присутствую на факте, я просто помириться не могу. Уж очень он мне нравился. Хотя я не был слеп и к его недостаткам...

И. Н. Крамской. Письма,
Изогиз, М., 1937, т. I, стр. 203.

И. Н. КРАМСКОЙ—П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

Париж, 10 ноября 1876 г.

Часто в последние 4 года приходил мне на память честный, горячий и гениальный мальчик Васильев. Как он рано догадался о той пропасти, которая разделяет две жизни: природы и животных! Что он говорил по этому поводу! В его пейзаже крымском, находящемся у Сергея Михайловича, есть эта нота—в небесах, горах и вообще в задних планах: там есть такая торжественность, такой торжественный шум далекого леса, и эти три сосны одинокие вызывают в памяти какие-то забытые стихи, где-то на каком-то старом камне написанные, что я рассказать Вам не могу, что я испытываю, когда вижу этот пейзаж. В то же время в нем так много есть болезненного в первых планах, видны такая усталость руки и такое помрачение глаза, что самый пейзаж от того теряет. Но я никогда не забываю при этом, что это один из наиболее поэтических пейзажей вообще. Васильев любил природу и понимал ее— ведь это так редко дается человеку! И Васильев умер. Он ко мне часто обращался с вопросом: зачем у меня в большинстве случаев такое горестное выражение, когда я счастлив? Он этого не мог понять, что личное счастие еще не наполняет жизни!

И. Н. Крамской. Письма,
Изогиз, М., 1937, т. II, стр. 70.

ВРУБЕЛЬ
МИХАИЛ АЛЕКСАНДРОВИЧ

(1856—1910)

С. П. ЯРЕМИЧ

ВРУБЕЛЬ

Первые творческие опыты Врубеля находятся в старой, полузаброшенной церкви бывшего Кирилловского монастыря. Принимая участие в росписи и реставрации этой церкви, Врубель был еще совсем молодым человеком, только что вышедшим из академии, не пройдя даже полного академического курса. Тем более поразительна степень зрелости, с которой он выполнил взятую на себя задачу как в смысле свободы мастерства, так и в смысле необычайной своеобразности, вложенной им в основу работы. В русском искусстве нового времени опыты эти стоят совершенно одиноко. Нет прототипов, на которые можно было бы указать как на предшествующие образцы, и нет, в сущности, и продолжателей.

Роспись Виктора Васнецова во Владимирском соборе является подражанием Врубелю, только разжиженным и обесцвеченным. Не будь Врубеля, стиль Владимирского собора остался бы целиком солнцевским, даже без того обманчивого отпечатка твердости, который Васнецову дало изучение кирилловских фресок, что, между прочим, видно по вялому, бесхарактерному эскизу богоматери, исполненному до знакомства с произведениями Врубеля.

Главный и существенный недостаток всяких попыток возродить официальный византийский и древнерусский стиль заключается в том, что художники, стремящиеся к этому, игнорируют действительные формы того искусства, которое они берутся воссоздавать, и остаются при этом в свойственных и привычных им рамках ходячего натурализма, который ими признается на самом деле единым

истинным и непреложным. В основе всех наших реставраторских начинаний всегда лежит требование уступок „в пользу природы и правильности рисунка, согласно нынешнему уровню развития современного искусства„—мысль, высказанная не однажды и служащая девизом не только для художников, но равным образом и для ученых знатоков, задающих тон в деле создания стиля. Поэтому-то в этих начинаниях всегда отсутствует основной элемент византийского искусства (элемент, вообще присущий искусствам античному и средневековому)—орнаментальность в самом обширном смысле слова. Творцы удивительного декоративного стиля, византийцы всюду вносили это орнаментальное начало, но в особенности они выразили его в изобретении складок одежд. Но именно это-то главное основание византизма обыкновенно игнорируется. Для „оживления“ старой схемы обыкновенно расстанавливают манекены, задрапированные в академические простыни, добавляя при этом какие-то археологические подробности, все это подслащивают подобающим настроением—и „стиль“ готов. Остаются, следовательно, внешние грубые признаки: золотые фоны, огромные золотые нимбы, широко раскрытые глаза... Но, переодевая таким грубым образом высокий древний стиль, уничтожают всякий смысл декоративного искусства, задача которого—украшение т)нкими орнаментальными сочетаниями форм и цветов плоскости стен, а не передача грубой иллюзии.

И вот этот-то основной тон орнаментальности чувством декоративного гения и был угадан и разрешен Врубелем. На стенах Кирилловской церкви кисти художника всецело принадлежат следующие вещи: огромное „Сошествие св. духа“ на коробовом своде паперти на хорах, выдержанное все в светлом серебристом тоне. Под этой же фреской (под космосом) кисти Врубеля принадлежит голова фигуры пророка Моисея, безбородое лицо которого, обрамленное пышной массой волос, приобретает особый интерес чрезвычайной близостью по типу к много раз трактованному „демону“. В крестильне хор над заделанным ходом (откуда раньше опускалась лестница в алтарь бокового нефа) находятся ангелы с рипидами—блестящее разрешение задачи орнаментации складок одежды. Там же над входом в крестильню в медальоне изображение Христа. В нижней части паперти в аркосолии в выцветших, серых, бархатных тонах „Надгробный плач“—один из первых вариантов любимого художником сюжета. Как ни прекрасны и как ни цельны в своей художественной основе отмеченные изображения, но

весь блеск и вся мощь великого дарования художника выразились рельефнее всего в образах иконостаса. Их всего четыре—Христос, богоматерь, св. Кирилл и св. Афанасий. Они явились результатом увлечения произведениями великих венецианских мастеров XV века. Но это не есть рабское подражание, а лишь тождество художественных темпераментов, сближающее все времена и все национальности. Глядя на эти вещи, как-то не верится, что созданы они русским мастером в то самое время, когда истинные взгляды на задачи искусства были почти совершенно утрачены. Здесь в полной мере выражено наслаждение чарующими переливами красок, вспыхивающих затаенным блеском огня, полных невиданной прелести. Краски Врубеля принадлежат всецело ему одному. Необходимо видеть его произведения в оригинале, чтобы иметь о них истинное представление. В смысле формы Врубель также стоит совершенно одиноко в современном европейском искусстве. На всех молодых его произведениях, равно как и на преобладающем большинстве позднейших, чувствуется полное отсутствие резких, так называемых драматических движений. Его пластическому миропониманию более всего сродно чисто античное созерцание без малейших признаков позировки или игры в академическую экспрессию. Ясный, звучный и глубокий, он не пытается вызывать расположение зрителя какими-нибудь побочными, чуждыми его основному настроению средствами.

Замечательно, что капитальный труд этот, не эфемерный, а действительный памятник национального русского искусства, не вызвал в свое время никаких толков ни в печати, ни в публике и, кроме ограниченного кружка художников, вовсе не был никем замечен. Насколько мне известно, единственный печатный отзыв об этом труде имеется в „Правительственном вестнике“ 1892 года в заметке о Кирилловской церкви. Вот немногие слова заметки, касающейся росписи: „Иконы иконостаса принадлежат кисти молодого художника Врубеля, старавшегося подражать по манере мозаичной живописи, что вполне ему удалось; на известном расстоянии иконы вполне передают характер мозаик и отличаются ярким и колоритным подбором красок, равно как и строгим рисунком. Его же кисти принадлежит стенная картина „Сошествие св. духа“, находящаяся на хорах. В этой картине художник очень близко подошел по колориту и наивной композиции к характеру фресок в храме, картина отличается от них только более строгим и жизненным рисунком, а также характерною выразительно-

стью лиц апостолов". Эти наивные, но благожелательные строки были для Врубеля первым и в то же время единственным сочувственным отзывом на долгое время.

Непосредственно за росписью Кирилловской церкви следует ряд поразительных акварельных эскизов на религиозные сюжеты, так как предполагалось участие мастера в росписи Владимирского собора. Но участие это в надлежащей мере не состоялось по причинам вполне понятным. Лицами, распределявшими работы, дано было предпочтение художникам более популярным, доступным и, что самое главное, вполне отвечающим уровню ходячих требований стиля в области церковной живописи. Тем не менее Врубелю удалось оставить яркий след на стенах собора в виде дивных орнаментов боковых наосов, которые составляют единственное цельное и вполне художественное место собора и самое удивительное, что было когда-либо создано в русском искусстве в области чистой орнаментики.

С. П. Яремич, „Михаил Александрович Врубель", Жизнь и творчество. Изд. „Кнебель".

ЛЕВИТАН
ИСААК ИЛЬИЧ
(1861—1900)

М. В. НЕСТЕРОВ

И. И. ЛЕВИТАН

Была весна нашей жизни, мне было 16, Левитану 17 лет. Московская школа живописи переживала лучшую свою пору. Яркая, страстная личность Перова налагала свой резкий отпечаток на жизнь нашей школы, ее пульс бился ускоренно. В те годы в школе вместе с Перовым работали большие дарования. В числе наших учителей был знаменитый „рисовальщик“ Евграф Сорокин, академическая программа которого „Ян Усмович“ (ее очень недостает в Русском музее) давала повод А. А. Иванову ожидать от Сорокина первоклассного мастера. В фигурном классе был Прянишников, в пейзажной мастерской Саврасов и др. Тогда у Перова зародилась мысль об ученической выставке, а в Петербурге Крамской и еще полные сил передвижники призывали художников послужить родному искусству. Я узнал Левитана юношей, каким тогда был и сам.

Талант в самом деликатном возрасте своем встретился с жестокой нуждой. Бедность—спутница больших истинных дарований. А дарование Левитана было несомненным, в этом нам служит порукой его „наследство“, все то, что он оставил своей родине, что хранится в наших музеях, все дивные ландшафты, проникнутые то тоской-печалью, то лучом радостной надежды и солнцем... Правда, солнце не часто светит на его картинах, но если светит, то и греет и дает отраду усталому сердцу. Завязалась борьба на долгие годы: победителем вышел талант—нужда, зависть, недоброжелательство отступили, но увы—враг более сильный, мрачный подстерег и убил его.

В школьные годы Левитан числился и работал в так называемой „саврасовской мастерской“. Там работал ряд даровитых учеников. Их объединял умный, даровитый, позднее погибший от несчастной своей страсти к вину, Алексей Кондратьевич Саврасов, автор прославленной картины „Грачи прилетели“. Надежды всей школы были обращены на пылкого, немного „Дон-Кихота“, Сергея Коровина и юных Костю Коровина и Исаака Левитана. Мастерская Саврасова была окружена особой таинственностью, там „священнодействовали“, там уже писали картины, о чем шла глухая молва среди непосвященных. Саврасовская мастерская должна была поддержать славу первой ученической выставки.

Левитану давалось все легко, тем не менее работал он упорно, с большой выдержкой.

Как-то он пришел к нам в натурный класс и написал, необязательный для пейзажистов, этюд голого тела, написал совершенно по-своему, в два-три дня, хотя на это полагался месяц. Вообще Левитан работал быстро, скоро усваивая то, на что другие тратили немало усилий. Первая ученическая выставка показала, что таится в красивом юноше. Его неоконченный „Симонов монастырь“, взятый с противоположного берега Москвы-реки, приняли как некое откровение. Тихий покой летнего вечера был передан молодым собратом нашим прекрасно. К. Коровин поставил осенний пейзаж, давший тогда уже право ждать, что „Костя“ будет отличным живописцем.

На одной из последующих ученических выставок П. М. Третьяков приобрел в галлерею небольшую картинку Левитана „Просека“, где идущую по дороге женскую фигуру приписал его приятель, наш общий товарищ Николай Павлович Чехов, брат Антона Павловича. Подобные случаи сотрудничества художников в те времена бывали нередко: сказывали, что пейзажные фоны на „Охотниках на привале“ и „Птицелове“ Перова написаны были Саврасовым, а медведи на шишкинском „Утре в сосновом лесу“ Савицким, на марине же Айвазовского Пушкин приписан Репиным.

Успех Левитана на ученических выставках принес ему немало огорчений: не только „Сальери“, но и „Моцарты“ тех дней, да и поздней, не свободны были от чувства зависти к большому таланту молодого собрата.

Но миновали тяжелые дни, работы Левитана стали охотно приобретать незадорого любители-москвичи. П. М. Третьяков не выпускал Левитана из своего поля зрения.

К этому времени нужно отнести так называемый „остан-

кинский период“ жизни художника, когда он работал с огромной энергией, изучая ландшафт в его деталях, в мельчайших подробностях. Одновременно он страстно увлекался охотой. Если он не сидел часами на этюдах, то бродил с ружьем и со своей „Вестой“ по окрестностям Останкина.

Помню я зимнюю ночь, большой, как бы приплюснутый, номер в три окна на улицу—с неизбежной перегородкой. Тускло горит лампа, два-три мольберта с начатыми картинами, от них ползут тени по стенам, громоздятся к потолку... За перегородкой изредка тихо стонет больной. Час поздний, заходят проведать больного приятели, они по очереди дежурят у него. Как-то в такой поздний час зашел проведать Левитана молодой, только что кончивший курс врач, похожий на Антона Рубинштейна. Врач этот был Антон Павлович Чехов... Левитан поправился и чуть ли не в эту же весну он уехал в Крым, был очарован красотами южной природы, морем, цветущим миндалем. Элегические мотивы древней Тавриды с ее опаловым морем, задумчивыми кипарисами, с мягким очертанием гор как нельзя больше соответствовали нежной, меланхолической натуре художника.

Вернувшись в Москву, Левитан поставил свои крымские этюды на „Периодическую выставку“, в то время наиболее популярную после передвижной. Этюды были раскуплены в первые же дни, и надо сказать, что до их появления никто из русских художников так и не почувствовал, не воспринял нашу южную природу, с ее морем, задумчивыми кипарисами, цветущим миндалем и всей элегичностью древней Тавриды. Левитан как бы первый открыл красоты южного берега Крыма.

Он имел тогда совершенно исключительный успех, дарование его стало неоспоримым.

Затем следовал ряд лет, проведенных на Волге, в Плесе. Там искусство Левитана крепло, получило свою особую физиономию.

Совершенно новыми приемами и большим мастерством поражали нас всех этюды и картины, что привозил в Москву Левитан с Волги. Там, после упорных трудов, был окончен „Ветреный день“ с нарядными баржами на первом плане. Этот этюд-картина не легко дался художнику, в конце концов „Ветреный день“ был окончен, и, быть может, ни одна картина, кроме репинских „Бурлаков“, не дает такой яркой, точной характеристики Волги.

Левитан, вдумчивый по природе, ищущий не только

внешней „похожести“, но и глубокого скрытого смысла, так называемых „тайн природы“, ее души, шел быстрыми шагами вперед и как живописец. Техника его росла, он стал большим мастером. Все трудности так называемой „фактуры“он усваивал легко и свободно. Глаз у него был верный, рисунок точный. Левитан был „реалист“ в глубоком, не преходящем значении этого слова: реалист не только формы, цвета, но и духа темы, нередко скрытой от нашего внешнего взгляда. Он владел, быть может, тем, чем владели большие поэты, художники времен Возрождения, да и наши—Иванов, Суриков и еще весьма немногие.

Плес и последующие за ним годы—жизнь в Тверской губернии—были самыми богатыми и плодотворными в его короткой жизни. В те годы, когда Исаак Ильич, еще здоровый, возвращался осенью в Москву, мы, его друзья-приятели, да и почитатели, устремлялись к нему в „Англию“, а позднее в морозовскую мастерскую, и любовались там на им содеянное. Завистливые голоса притихали. Появился П. М. Третьяков, выполнявший в те времена огромную миссию собирателя русской живописи не ради своей утехи, а на пользу общую, на разумное просвещение русского общества, русского народа.

Редкий год Третьяков не брал чего-либо из новых работ Левитана для своей галлереи, потому сейчас Государственная Третьяковская галлерея имеет лучшее собрание „левитанов“.

Серия волжских этюдов и картин послужила основой настоящей известности Левитана. О нем говорят, его любят, ему живется хорошо. Он близко сходится с семьей Чехова, дружит с Антоном Павловичем, таким же тонким русским поэтом, как и он сам. Левитан неустанно работает над собой, своим образованием, развитием. Его ум, склонный к созерцанию живущего в мире, помогает ему отыскивать верные пути к познанию сложной жизни природы.

Мои симпатии к чудесному художнику были давние: с первых дней знакомства я любовался живым, ярким талантом его, отвечавшим мне некоторым сходством понимания смысла нашей русской природы. Мы оба по своей натуре были „лирики“, мы оба любили видеть природу умиротворенной; конечно, это не значило, что я не видел и не ценил в творчестве Левитана иных мотивов, более или менее драматических, или его романтики („Над вечным покоем“). Я любил его „Омут“ как нечто пережитое автором и воплощенное в реальные формы драматического ландшафта. Любил и популярную „Владимирку“, равноценную

по замыслу и по совершенству выполнения. „Владимирка“ может быть смело названа русским историческим пейзажем, коих в нашем искусстве немного.

Со времен стародавних, не одну сотню лет, до самого того времени, как от Москвы до Нижнего-Новгорода прошла „чугунка“, по Владимирке гнали этапом ссыльных, как политических, так и уголовных. Народ наш жалостно называл их „несчастненькими“ и охотно по пути их следования подавал им милостыню как деньгами, так и „натурой“.

В левитановской „Владимирке“ сочетались историческая правда с совершенным исполнением—и картина эта останется одной из самых зрелых, им написанных.

Годы шли. Росла известность Левитана, росла любовь к нему общества. Левитан уже передвижник, хотя и признанный, но не любимый, как и мы, его сверстники, Константин Коровин, Серов и я. Мы—пасынки передвижников. Как это случилось, что я и Левитан, которые в ранние годы были почитателями передвижников, позднее очутились у них в пасынках? Несомненно, мы стали тяготеть к новому движению, кое воплотилось в „Мире искусства“ с Дягилевым и Александром Бенуа во главе. Среди передвижников к тому времени остались нам близкими Суриков, Виктор Васнецов и Репин, да кое-кто из сверстников. В те годы каждое появление картины Левитана было его торжеством. Вокруг него создалась целая школа „маленьких Левитанов“. Счастье становилось на его сторону, ибо он был признанный мастер; имел удобную, с верхним светом, мастерскую, построенную одним из Морозовых для себя и уступленную Левитану. В этой мастерской были написаны почти все лучшие картины художника, потом составившие его славу.

Перед нами Левитан признанный, любимый. С него пишет прекрасный, очень похожий портрет Серов, лепит тогда молодой скульптор Трубецкой статуэтку, и все же Левитана надо назвать „удачливым неудачником“. Что тому причиной? Его ли темперамент, романтическая натура или что еще, но художник достиг вершины славы именно в тот час, когда незаметно подкралась к нему тяжелая болезнь (аневризм сердца). Известный тогда врач проф. Остроумов не скрыл от Исаака Ильича опасности для его жизни. И потянулись дни, месяцы в постоянной тревоге, переходы от надежды к отчаянию. Последние годы—два-три—Левитан работал под явной угрозой смерти, вызывавшей в нем то упадок духа, то страстный, небывалый подъем творческих сил. Натура Левитана, страстная, кипучая, его темпе-

рамент мало способствовали тому, чтобы парализовать болезнь, чтобы можно было оттянуть развязку. Левитан и шел к этой развязке неуклонно... Предчувствие неминуемого конца заставляло его спешить жить, работать—и он жил и работал со всем свойственным ему увлечением. Он спешил насладиться жизнью, ему так скупо отпущенной, спешил налюбоваться красотами природы, такой непоказной у нас, но полной сокровенных тайн, доступных лишь тем немногим избранникам, к коим принадлежал Левитан. Так подходила к своему закату жизнь славного художника.

М. В. Нестеров, „Давние дни"
Изд. ГТГ., М., 1941 г. стр. 78.

СЕРОВ
ВАЛЕНТИН АЛЕКСАНДРОВИЧ
(1865—1911)

И. Э. ГРАБАРЬ

СЕРОВ

Бывают создания человеческого духа, перерастающие во много раз намерения их творцов. Случалось, что скромный школьный учитель, долгие годы сидевший, согнувши спину, в своей каморке над какой-то никому из окружающих ненужной рукописью, через полвека после своей смерти оказывался создателем нового миропонимания, отцом новой философии, властителем дум и настроений века. Он сам не сознавал всей значительности и ценности своего труда. Так совершались самые необычайные открытия, так создано немало великих произведений поэзии, музыки, скульптуры, архитектуры и живописи. К таким же созданиям надо отнести и этот удивительный серовский портрет. Из этюда „девочки в розовом“ или „девочки за столом“ он вырос в одно из самых замечательных произведений русской живописи, в полную глубокого значения „картину“, отметившую целую полосу русской культуры.

Прошло уже четверть века с тех пор, как написан портрет, настали другие времена, и того, что было, не вернуть. Нет больше на свете и этой девушки-подростка, с таким чудесным, невыразимо русским лицом, что если бы и не было внизу серовской подписи, все же ни минуты нельзя было сомневаться в том, что дело происходит в России, в старом помещичьем доме. Можно наверное сказать, что эта старая мебель не покупалась у антиквара, да вряд ли ее и ценили тогда: может быть, и подумывали временами о замене „неуклюжей и неудобной рухляди“ свежей и „изящной гарнитурой“, да все как-то некогда было возиться—пусть себе стоит. За деревенским окном не видишь, но чувству-

ешь аллеи парка, песчаные дорожки и все то неизъяснимое очарование, которым насквозь проникнута каждая безделица старой русской усадьбы.

Во всей русской литературе я не знаю ничего, что на меня действовало бы так сильно, как несколько строк из отповеди Татьяны Онегину:

...Сейчас отдать я рада
Всю эту ветошь маскарада,
Весь этот блеск, и шум, и чад
За полку книг, за дикий сад,
За наше бедное жилище,
За те места, где в первый раз,
Онегин, видела я вас,
Да за смиренное кладбище,
Где нынче крест и тень ветвей
Над бедной нянею моей.

Не знаю почему—да и не хочу этого знать,—но каждый раз, когда я дохожу до этой „полки книг", у меня где-то далеко внутри что-то срывается ,и приходится делать над собою усилие, чтобы не потерять равновесия и не разрыдаться.

В русской живописи я знаю только одну вещь, напоминающую мне несравненные стихи Пушкина—серовский портрет В. С. Мамонтовой. Здесь не видно „полки книг", но я уверен, что она есть, непременно есть,—либо тут же, либо в соседней комнате,—как наверное знаю, что где-то в конце сада есть „крест" и тихо шевелится „тень ветвей" над чьей-то дорогой могилкой.

Я так безнадежно люблю эту вещь, что дорого дал бы за счастье видеть ее когда-нибудь в Третьяковской галлерее. Как-то Серов упрекнул меня в том, что я в своем „Введении в историю русского искусства" слишком высоко поставил этот портрет. „Я сам ценю и, пожалуй, даже люблю его,—сказал он мне.—Вообще я считаю, что только два сносных в жизни и написал,—этот да еще „под деревом", но все же нельзя уж так-то, уже очень-то! Все, чего я добивался,—это свежести, той особенной свежести, которую всегда чувствуешь в натуре и не видишь в картинах. Писал я больше месяца и измучил ее, бедную, до смерти, уж очень хотелось сохранить свежесть живописи при полной законченности,—вот как у старых мастеров. Думал о Репине, о Чистякове, о стариках,—поездка в Италию очень тогда сказалась,—но больше всего думал об этой свежести. Раньше о ней не приходилось так упорно думать".

По его словам, он работал „запоем", точно в угаре, и чувствовал, что работа спорится и все идет так хорошо, как никогда раньше.

Весною следующего, 1888 года Серов поехал в Домотканово и здесь проработал все лето. Это лето казалось еще более удачным, чем предыдущее, ибо здесь он написал свое лучшее произведение—„Девушку под деревом", или, как она зовется в каталоге Третьяковской галлереи, „Девушку, освещенную солнцем". Это портрет его двоюродной сестры, М. Я. Симонович, ныне Львовой. Сам Серов считал этот портрет лучшим из всех когда-либо им написанных.

Я никогда не забуду, как незадолго до его кончины, в начале ноября 1911 года, мы стояли с ним в Третьяковской галлерее перед этим портретом. Он всегда висел очень высоко под самым потолком, и не было никакой возможности разглядеть как следует его живопись. Близ того места стены, где он висел, приходилась отдушина, и вот, из опасения как бы портрет, не пострадал, совет галлереи решил его перевесить, что и было сделано осенью этого года. Дивная вещь, одна из лучших по живописи во всей Третьяковской галлерее, была спущена в нижний ряд, и только теперь, впервые с тех пор, как она попала сюда, стало возможным близко любоваться ее изумительным живописным богатством. Только теперь можно было оценить все эти бесконечные переливы радужных цветов, не назойливых, не надуманных и меньше всего теоретичных, а глубоко прочувствованных и точно высмотренных в природе. Эта вещь до такой степени современна, так свежа, нова и „сегодняшняя", что почти не веришь ее дате—1888 году.

Я сказал Серову о перевеске его картины, и ему захотелось на нее взглянуть. Когда мы пришли в ту комнату, которая прежде слыла под названием левитановской, а теперь всеми зовется серовской, и остановились у „Девушки, освещенной солнцем", он долго стоял перед ней, пристально ее рассматривая и не говоря ни слова. Потом махнул рукой и сказал, не столько мне, сколько в пространство: „Написал вот эту вещь, а потом всю жизнь, как ни пыжился, ничего уж не вышло: тут весь выдохся". Потом он подвел меня вплотную к картине, и мы стали подробно разглядывать все переливы цветов на кофточке, руках, лице. И он снова заговорил: „И самому мне чудно, что это я сделал—до того на меня не похоже. Тогда я вроде как с ума спятил. Надо это временами: нет-нет, да малость и спятишь. А то ничего не выйдет".

И действительно, эта вещь создана в минуту необычайного подъема, в редчайшем и подлиннейшем творческом экстазе. Ничего, что он писал ее все лето, втрое дольше, чем В. С. Мамонтову: художественное произведение уже

на три четверти создано в момент его вдохновенного зачатия в то чудесное, необыкновенное мгновение, когда жизненное видение таинственно превращается в душе художника в видение пластическое, в художественный образ. Вся последующая, трехмесячная работа была только выявлением, углублением и чеканкой этого первого обаятельного образа.

Мне много раз приходилось беседовать с Серовым об этом замечательном произведении, и я всякий раз пытался выяснить хоть сколько-нибудь его генетическую связь с предшествующим русским или европейским искусством. Однако он и сам не мог объяснить, каким образом родилась замечательная живопись. В России была до того написана одна только вещь, из которой ее можно вывести,— это серовский же портрет В. С. Мамонтовой, сделанный им за год перед тем. Между обеими есть логическая связь, и можно себе ясно представить, как различные технические приемы абрамцевского портрета, почувствованные там сравнительно робко, почти ощупью, развернулись здесь, в домоткановском, в великолепную гордую маэстрию. Ни с чем больше в России сравнивать последний портрет не приходится: он точно оторван от всего русского искусства—какой-то непонятный, загадочный, не помнящий родства. В нем странным образом чувствуются отзвуки искусства импрессионистов 1870-х годов, но как раз их-то Серов тогда еще не видал, а узнал значительно позже. В то время он видел только тех французов, которые были в собрании С. М. Третьякова и ныне находятся в Третьяковской галлерее. Среди них один — Бастьен Лепаж— произвел на него настолько глубокое впечатление, что год спустя он едет в Париж на всемирную выставку только для того, чтобы увидеть побольше картин этого художника.

Бастьен Лепаж был сам отголоском импрессионизма. Он явился как бы посредником между новаторами в живописи и большой публикой. Широким кругам, воспитавшим свои вкусы на разных Кутюрах, Кабанелях и Бугро, были совершенно непонятны пестрые холсты Монэ, Сиже, Ренуара и Маиэ, издевавшиеся, как им казалось, над здравым смыслом.

Добиться одному человеку того, над чем работает целая группа, настоящая школа художников, конечно, нельзя. Импрессионизм создан не волей одного лица, а упорными исканиями целого десятка фанатически настроенных людей. Он—продукт коллективного творчества, и потому

так велико его значение. Но тем удивительнее эта одинокая попытка московского юноши, и приходится только скорбеть о том, что в свое время не только никто не поддержал его в этом направлении, никто не пошел по той же дороге, но, что досаднее всего, и сам он отказался от своего смелого пути и уже никогда более на него не возвращался. А можно представить себе, какие перспективы сулила русской живописи дружная работа группы даровитых юношей, которых так много было тогда в Москве, именно в этом проложенном Серовым новом направлении. Домоткановский портрет—столь же русский по духу и чувству, как и абрамцевский. В противоположность портретам Ренуара, сходным по задаче с серовским, последний гораздо „крепче“, определеннее, без шатания форм, без той ненужной смазанности и слизанности, которые нынче так досадны в произведениях великого французского мастера. Ренуар легче, но и легковеснее, воздушнее, но и поверхностнее, Серов тяжел, но он глубже, его тяжесть—тяжесть глыбы-целины. Ни тени кокетства, всегда присущего Ренуару, ни одного жеста, рассчитанного на эффект,—только ясная, прозрачная правдивость и такая же ясная, простая красота.

После коронации Серов все лето 1896 года провел в Домотканове, где делал рисунки к басням Крылова и писал этюды. В числе последних был один, который он очень ценил за простоту и ясность выражения—знаменитая „Баба в телеге“.

Мало интересный в чисто живописном отношении, этюд этот настолько выразителен, что вырастает в целую картину, полную того особого, чисто серовского настроения, которое очень характерно для целой полосы его творчества. Автор намеренно откинул всякую композицию, взяв фоном для своей бабы в телеге самый незатейливый, ничуть не занимательный и ничем не интересный пейзаж: полоса леса, полоска дальнего берега, каемка реки и лента ближнего берега. По берегу едет в телеге баба. Тысячу раз виденная картина, близкая, родная, русская деревенская картина. Это до невероятности просто, и вместе с тем мудро, что-то кольцовское есть в этой простоте подхода к повседневности.

С этого времени в работах Серова чисто живописная сторона отодвигается несколько назад, и на первое место выступает искание характера. Его интересует только типичное и характерное, он бежит от всего сложного, от всего, что ему кажется фокусничеством и погоней за трюками,—он ищет только высшей, последней простоты. Все эффект-

ное и необычайное было ему всегда чуждо, и он часто говаривал, что это нисколько не трогает, а волнует лишь самое обыкновенное. Он был слишком правдив, слишком Катон в жизни, чтобы не чувствовать органического отвращения ко всякой фальши и ходульности в искусстве. Боясь их, как огня, он заведомо отворачивался от исключительно красивого заката, красочной фантастики инея или редкой по красоте гряды облаков, предпочитая им самое обыкновенное, самое каждодневное, будничное, серое. Оттого в его искусстве так мало солнца и так много серых дней.

Первым крупным произведением, в котором ясно обозначился знаменательный для эволюции серовского творчества поворот, был замечательный портрет М. Ф. Морозовой. Помню, как он увлекался передачей характерного, умного лица, сверкающего левого глаза и прищуренного правого,— всей крепкой фигурой этого крепкого человека. Нельзя подойти проще к задаче, чем подошел он, и я помню, как много толков вызвала серовская характеристика портрета на выставке Мюнхенского Сецессиона, и как внимательно разглядывал его такой мастер своего дела, как Ленбах. Портрет „Девушки под деревом“ и М. Ф. Морозовой— прямые антиподы: там весь смысл произведения заключается в самой живописи, и важно не столько лицо, сколько краски лица; здесь все дело именно в лице, в человеке, что весьма выразительно и намеренно подчеркнуто черно-серой гаммой портрета.

Наряду с деловыми портретами следует выделить большую группу работ интимного характера, частью писанных не на заказ,—для себя лично или для друзей, а частью заказных. К таким интимным вещам прежде всего надо причислить, конечно, портреты, имеющие отношение к семье художника и его ближайшим друзьям. Среди них самым удачным является портрет двух старших сыновей Серова, написанный летом 1899 года на взморье, на даче В. В. Матэ в Финляндии. Эта небольшая очаровательная вещь—одно из самых тонких созданий Серова, в котором он сумел соединить необыкновенную жизненность с каким-то трогательным, чуть-чуть даже сентиментальным—чуждым ему вообще—чувством, а в самой живописи—новую, широкую манеру письма с деликатностью своих старых работ. К таким же интимным относится очень сердечный портрет чудесного, дорогого Серову человека Ю. О. Грюнберга (1899), его старого учителя И. Е. Репина (1901) и близкого друга И. С. Остроухова. Сюда же следует отнести и замечательный по тонкой характеристике, какой-то особенно интим-

ный и славный портрет С. М. Лукомской (рожденной Драгомировой, 1900), которую он писал уже однажды в малорусском костюме. Выразительные печальные глаза заинтересовали одного известного европейского невропатолога, случайно увидевшего фотографию с этого серовского портрета, и он точно определил тяжелое душевное настроение „дамы, позировавшей художнику".

Самым значительным серовским портретом этого периода является, бесспорно, тот, который написан им с М. А. Морозова. Композиция обычно самое слабое место портретов Серова, вернее, композиция почти всегда отсутствует в них, и только в последний период жизни художник начал уделять внимание этой стороне портрета, а под самый конец даже усиленно культивировать ее. Прежде все усилия его бывали, обыкновенно, направлены на то, чтобы как-нибудь избежать „сочинительства" в позах, расположении фигур и предметов, в преднамеренном распределении пятен света и красок. Отсюда естественная боязнь всяких композиций и даже отвращение к ним: „лучше случайное, ибо оно жизненно и правдиво, чем выисканное, которое всегда надуманно и фальшиво". Однако жажда случайного превращалась в искание „как бы случайного", т. е., в сущности, тоже в своего рода „композицию жизненно-случайного", так сказать, в „композицию с другого конца". Рассуждая так, Серов был лишь сыном своего времени, ибо таков символ веры импрессионизма и его позднейших отголосков. Надо сознаться, что во всей европейской портретной живописи едва ли найдется другой пример столь удачного и убедительного применения своеобразной теории „обратной композиции", как именно портрет М. А. Морозова. Жизненно-случайное возведено здесь в некий грандиоз, и фигура, вросшая в землю своими упрямо расставленными ногами, приобрела значительность и торжественность фрески; случайно ставшая посреди комнаты модель выросла в монументальное изображение.

В этом портрете есть такие превосходно написанные куски, как, например, голова, но уже при беглом взгляде на него, даже если не знать оригинала, а видеть всего лишь одноцветное его воспроизведение, становится ясно, что Серова захватила здесь не живописная сторона, а сторона выражения, характера. Эта последняя черта портрета настолько ярка, что многие склонны были обвинять автора в намеренной утрировке и называли портрет карикатурой. Это глубоко неверно: сгущение, собирание в один фокус разнообразных особенностей данного человека есть необходимое

условие всякой могучей характеристики, ибо только в таком случае явление единичное претворяется в собирательное, случайно подмеченное приобретает смысл типичного и вырастает до размеров символа. Тот подход к портрету, который Серов искал неустанно с тех пор, как начал уходить от задач чисто живописных, теперь, в портрете М. А. Морозова, нашел свое высшее и окончательное выражение. Художник ушел от неувядаемо-прекрасных портретов В. С. Мамонтовой и „Девушки под деревом“ только потому, что тяготение к характеру взяло в нем верх над страстью к живописи. Произведений, равных по красоте тем двум, он не создавал более никогда, ибо его властно влекло в другую сторону,—от живописи к характеру. Но если нам обидно и больно, что этот человек, обладавший столь изумительным живописным дарованием, принес его в жертву иным исканиям, то мы можем утешаться тем, что эти последние были также чрезвычайно значительны.

Искание характера сказывалось у Серова не только в портретах, но во всем, что он писал, и, быть может, больше и острее всего в серовской русской деревне. Деревню он любил до страсти, особенно тот тип деревни, который встречается севернее Москвы, главным образом в Тверской губернии, и которого вовсе нет южнее: двускатные крыши, почти исчезающие на Юге, острые изломы силуэтов, свойственные дереву, простоту и немудренность форм, заменяемую южнее Москвы сложными затеями и всякой вычурой. Но что он прямо обожал,—это крестьянских лошадок, странных, кудластых, больше похожих на каких-то ублюдков-верблюжат, чем на благородного араба, костлявых и одновременно брюхастых, смахивающих на набитые соломой чучела. В этом обожании убогости и уродства, и предпочтении его холеной породе и общепризнанной красоте чувствуется кровная связь Серова с Достоевским и Толстым. Как у тех, у него это не было „напуском“, не вытекало из каких-то высших соображений или наскоро состряпанного миросозерцания, а выливалось органически, из сердца. Пасущиеся на задворках или понуро плетущиеся по полю лошадки—неизменные спутницы всех его картин на деревенские мотивы. Серов любил деревню больше зимой, чем летом; зимой она еще проще, еще примитивнее и как-то кустарнее. Вот молодая краснощекая баба вывела на воздух сонную, свалявшуюся в какой-то сплошной ком убогую лошаденку. Вон из-за угла сарая показалась трясущаяся рысцой лошадка, сейчас завернет на нас и проедет мимо, а сонная фигура в тулупе так и не проснется в санках, по-

ка оглобли не ударят в свои ворота. Эта вещь воскрешает у каждого, знающего деревню, необыкновенно острое чувство какой-то странной, не внешне-зрительной, а внутренне-иллюзорной подлинности. Такой же подлинностью веет от бегущих лошадок, видных из окна деревенской усадьбы, далеко за „господским забором“. А вот бабы выехали к речке полоскать белье и, подбросив лошадке сенца, занялись делом. Каждый деревенский пейзаж он непременно населяет хоть одной лошадью, без которой просто не представляет себе русской деревни. У себя на даче, в Финляндии, он тоже без конца пишет лошадей, хотя они и не похожи на русских, а если случайно нет лошади, пишет свой дворик таким образом, что он превращается в портрет коровы и кошки, которым уделено больше внимания и любви, чем белобрысой девочке-финляндке, доящей корову и играющей роль аксессуара. Среди мотивов с лошадками есть такие значительные, как мрачная „Лошадь у сарая“ в собрании А. П. Боткиной, и особенно „У перевоза“ — в галлерее И. Е. Цветкова. Последняя вещь—всего только легкий мастерской набросок акварельной кистью, в сущности, почти только намек, мысль картины, но у каждого, знающего Русь и изрядно ее исколесившего, вид этих лошадей у воды будит щемящие воспоминания.

„И. Э. Грабарь“. „Валентин Александрович Серов“. „Жизнь и творчество“, Изд. „Кнебель“ М., 1913.

Н. П. УЛЬЯНОВ

ВАЛЕНТИН АЛЕКСАНДРОВИЧ СЕРОВ

Бывшие когда-то в Москве „конкурсные выставки“ особенно интересовали учеников училища живописи. Вместе с другими начинающими художниками они „пытали здесь счастье“, рассчитывая на получение премии. Однажды среди множества работ, представленных на конкурс, наше внимание привлекла „Дама в белом“, портрет Н. Ф. Якунчиковой. И хотя какой-то остроумец назвал ее „мухой в сметане“, работа нравилась нам новой тональностью красок и мастерством письма. В этом году портрет Якунчиковой, потом портрет Мазини, а вскоре еще лучший портрет Таманьо заставляли нас всякий раз настораживаться в ожидании ре-

зультатов конкурса. И опять мы узнаем—Серов! Серов! О нем уже говорят, им интересуются, его начинают любить.

Появившаяся в Третьяковской галлерее „Девушка, освещенная солнцем“ уже закрепляет в обществе имя нового выдающегося мастера. Не только на выставках, но и в самой галлерее едва ли можно было найти работу, равную ей по своеобразной живописной технике, а главное, по какой-то пленительной свежести. Подпись Серова с этого времени заставляет нас острее всматриваться в каждый его новый портрет, в каждый этюд. „Портрет отца“ на передвижной выставке не так неожидан, не так совершенен, но и в нем есть своя манера класть краску, нащупывать цвет и любоваться им... „Девушка с персиками“, портрет Веры Саввишны Мамонтовой—опять какая свежесть, какая проникновенная живопись!

Каков же собою автор этих первых, но уже совершенных работ, где то научившийся так хорошо понимать живопись? Кое кто из нас случайно уже видел его. „Так себе, совсем незаметный человек, маленького роста“.—„Пишет ли он картины?“— „Нет. Картин он не пишет. Он портретист“.

В середине восьмидесятых годов художники у нас все еще делились по специальностям. Пейзажист должен был писать пейзажи, а портретист—портреты. Однако на выставках вдруг появляются и пейзажи Серова, по мнению некоторых, даже лучше пейзажей Левитана, а вскоре и картины.

Итак, Серов, более близкий нам по возрасту и живописным задачам, становится для нас одним из самых интересных художников. Наши преподаватели уже не интересуют нас. Почти с неприязнью и досадой мы относимся к этим вообще очень добрым и милым, но уже утомленным людям, не способным воодушевить и дать нам необходимые, хотя бы самые элементарные, навыки в живописи.

В натурный класс Училища живописи входит однажды директор, князь Львов, и торжественно объявляет: „Сейчас будет Валентин Александрович Серов“. Уходит и вскоре возвращается с человеком ниже среднего роста, несколько плотным, угрюмым, немного неловким. Крупное лицо, с крупным носом. Глядит исподлобья, с выражением какой-то затаенной думы.

„Художественный совет,—объявляет князь Львов,—после ухода в отставку Константина Аполлоновича Савицкого не мог найти более достойного его заместителя, чем Валентин Александрович. Вам известно все значение этого имени. Мне нет необходимости говорить много“.

Наступило молчание. Чувствуя, что никто из моих товарищей не собирается отвечать на эту речь, я позволил себе выступить от лица присутствующих:

„Серов уже давно был мечтою многих из нас. Мы радуемся, что мечты наши осуществились. Наконец-то мы будем работать под его руководством!"

Серов с тем же выражением равнодушия или как бы скуки, с каким слушал директора, выслушал и меня.

Задвигались мольберты, каждый возвратился на свое место, к этюду. И снова — продолжительное молчание. Серов проходит сквозь наши ряды, порой приостанавливаясь, искоса, одним глазом, скользит по этюдам, по натурщику, по коричневым партам, сдвинутым к стене. На следующий день Серов пришел ровно в 9 часов. Опять останавливается за спиной каждого, молчит. Наконец, взяв уголь, крепкой рукой поправляет кому-то контур. Поправляет уверенно, сильно. Для нас это было большой новостью: наши преподаватели не приучили нас к этому. Мы только слышали их советы, как и что нужно исправить, советы, большей частью настолько неопределенные, сбивчивые, что с ними можно было не считаться, а тут— взмах руки, и рисунок сразу поставлен!

После занятий, когда Серов ушел, мы долго смотрели на холст, к которому он прикоснулся. На вт рой или третий день, когда начали писать, он сделал то же самое, но уже кистью проложил несколько решительных пятен, кажется, на том же холсте.

Свой месяц дежурства на вечерних занятиях Серов начал с того что, забраковав живших при училище постоянных натурщиков, нашел на стороне молодого, с крепким телом парня и поставил его в самую простую позу, причем тут же вместе с учениками сел рисовать его сам.

Новая неожиданность! Где же это видано, чтобы преподаватель, „уважающий себя" и дорожащий своим авторитетом, прославленный художник, рискнул на этот очень неосторожный шаг? А Серов сидит на верхней парте и делает то, что делают все: спокойно, сосредоточенно рисует, забыв об окружающих. И вдруг, не отрываясь от работы, он твердо, как бы для себя, но в первый раз говорит во всеуслышание: „Натурщик поставлен не на месяц, а всего на три вечера. Никаких фонов, никакой тушовки. Голый рисунок—и больше ничего!"

И через несколько минут: „Никакого соуса, никакой растушки. Уголь и карандаш—вот и все. Надоели рисунки в роде заслонок!"

Серов, всегда молчаливый или произносящий всего два-три слова, вдруг заговорил. Интересно, что он скажет потом, позже.

В перемену, когда он ушел в комнату для преподавателей, мы с интересом рассматриваем его рисовальные принадлежности. Блокнот с хорошей плотной бумагой—таких в Москве нет. Черный полированный пенал для карандашей. Где он мог найти такой? Все у него и на нем—изящно, все первого сорта: низкий воротник рубашки с каким то строгим по цвету галстуком, простой, хорошо сшитый пиджак и вот эти предметы для рисования. А сам—разве мы видели та́кого разборчивого, скупого на слова человека? Как его вещи, так и он сам какого-то особого, высшего сорта, другого порядка...

До него мы делали рисунки по целому месяцу. Серов же требует быстрой зарисовки и часто ставит модель на один сеанс. Более того, показав модель минут пять или несколько дольше, он предлагает нарисовать ее по памяти. Этого не было никогда. Теперь мы больше уже не делаем соусом фона „под шагрень", не употребляем отвесов, не прибегаем к фокусам измерения пропорций — „с руки"; мы спешим, почти задыхаемся в новом темпе работы.

С появлением в училище Серова „номера" были отменены. Их заменили тремя категориями, которые означали три разные степени в оценке работ. Кроме того, при его дежурстве в натурном классе сразу начались еще небывалые строгости. Первую категорию за рисунок получили только двое — Пырин и я. Во второй, третий месяцы — только я. В следующие месяцы еще несколько человек. Весь учебный год я неизменно оставался на первой категории.

Мои успехи многим казались неожиданными. За все время моего пребывания в училище я был в глазах моих товарищей рядовым учеником во всех работах, кроме эскизов и вдруг почему-то выдвинулся настолько, что окончившие училище приходили смотреть, как я рисую. То, что многие принимали за мою случайную удачу, на самом деле было результатом моего большого воодушевления: в лице Серова я встретил художника, которого я уже давно заочно любил. Случилось нечто—я помолодел, воспрянув духом. Ведь в юности можно и помолодеть и постареть—это знает каждый. До Серова я оживлялся и бывал собою только в дни приезда в Москву художника Ге, который „нашел" меня и уже задолго перед тем оценил и стал поощрять.

Такие встречи редки, и не они ли знаменуют светлые эпохи нашего сердца и наше возрождение?

Как-то раз, поправляя моим соседям рисунки, Серов подсел и ко мне. Уже заранее я предвкушал удовольствие видеть, как его крепкая рука начнет оживлять мой рисунок. Но Серов почему-то медлил, переводил свои глаза с группы натурщиков на мой набросок, что-то обдумывал, вертел карандаш в своих пальцах и, наконец, возвратил его мне, не прикоснувшись к бумаге: „Поправить ваш рисунок я не могу. Я не Сорокин. Я не такой рисовальщик, как он!"

Реформа, произведенная Серовым по рисунку и живописи, коснулась также и эскизов. Первую категорию стали давать не только за крупную маслом или акварелью исполненную работу композиционного порядка на одну из нескольких заданных тем, но даже за альбомный карандашный набросок с натуры, где чувствовался наблюдательный глаз или композиционная „хватка", а иногда просто за художественный подход к технике рисунка.

Что это—каприз Серова или коренная реформа преподавания?

Найдя язык для разговора с ним, я указывал ему на тесноту помещения в натурном классе. И что же? Через несколько дней в перегруженном всякой „администрацией" училище, без возражения, нам предоставляют вдруг большую комнату. Серов умеет требовать, и ему не отказывают. Что же делали до сих пор его сослуживцы, хорошо и даже лучше его знавшие о необходимости расширения класса?

Через год Серов опять требует на этот раз уже свободную мастерскую, где окончившие обязательные классы могли бы продолжать занятия под его руководством. Опять неожиданность: пробивают капитальную стену передней куда-то вниз, из третьего во второй этаж.

Получив индивидуальную мастерскую, Серов просит меня быть старостой в ней и на первых порах помочь ему в поисках наиболее интересных натурщиков.

Стоило немалых трудов впервые наладить в Москве дело с обнаженной женской моделью. Серов не остановился перед трудностями: натурщиц не было—они появились. Их искали по всему городу. Серов сам принимал участие в поисках: мы ездили по разным адресам, давали объявления в газетах. Серов уговаривает этих смущенных женщин, не понимающих, чего от них хотят и зачем нужно кому-то показывать свое „голое тело": „Нам нужно рисовать, понимаете, учиться, как учатся доктора. Народ мы серьез-

ный, бояться вам нечего, ведь тут училище". И вскоре эти новообращенные модели, позирующие на первых сеансах в слезах чувствуют себя в полной безопасности среди занятых своим делом молодых людей и „строгого учителя", работающего вместе с ними. После сеанса Серов первый подает им пальто, помогает одеться, удивляясь, что ученики не проявляют предупредительности к тем, кто идет им навстречу.

Он сажает модель не для этюда: „Этюды кончены в натурном классе. Тут совсем другое. Нужно что-то большее. Может быть, картина или нечто вроде картины, но не этюд". И с этой целью он выискивает позу, осложняя ее введением предметов и цветовых пятен.

Первую обнаженную женскую модель Серов поместил в полутемном углу мастерской—этим он сразу как бы объявлял свое живописное credo, делая установку на световую тональность. Четкость контуров при таком освещении смягчалась, почти исчезала, что было так важно для понимания различия между графическим и живописным началом. Если для рисунка он выбирал „рисуночные" позы, на которых легче было уразуметь каркас и мускулатуру человеческой фигуры, то для живописи ставил модель в условия, выявлявшие живописность освещения и цвета.

Перед глазами была натура, требующая сознательного художественного подхода и каких-то иных технических приемов. Задача интересная, новая, но непосильная для большинства, почему Серов и посоветовал некоторым из учеников исполнить ее на первых порах двумя красками—белой и черной. При работе с других моделей Серов и в дальнейшем очень часто придерживался такого же мягкого освещения и как бы настаивал на усилении того взгляда на натуру, которого придерживались большие мастера прошлого. Он не терпел грубых эффектов в живописи, бликов, резких контрастов света и тени. Он всегда морщился при виде той „сильной живописи" с грубыми рельефами, когда изображение предмета выпирало, как бы вылезало из рамы на зрителя.

„Зачем это? Разве нужно, чтобы изображение было вот здесь, около моего носа, а не там? Ведь есть же расстояние между мной и рамой и между рамой и предметом... Учитесь, делайте так, чтобы изображенный предмет был там, уходил бы вглубь!"

Все, что делал Серов в своей мастерской, было направлено как раз к этой цели—к постановке зрения и развитию чувства художества. Даже поиски позы, эти продолжительные поиски, равные по значению самой работе, являлись в

результате особого взгляда на натуру, с особыми тезисами с задачами: как использовать модель в живописно-тональном отношении, какое придать ей смысловое оправдание в построении того, что называется картиной, как с наибольшей выразительностью композиционно использовать ее на холсте и т. д.

Та постановка зрения, которая всегда должна быть главным предметом преподавания и которую Серов настойчиво проводил в жизнь, редко достигала цели. Даже лучшие, наиболее чуткие из его учеников, нет-нет да и сбивались, как в только что рассказанном случае, опять на сухую копию и, по изречению Бальзака, „смотрели, но не видели". Видеть, по Бальзаку, дано только художникам или художественно одаренным. В мастерской Серова были те, которые художество избрали своей специальностью, а между тем...

Серову было интересно наблюдать за молодежью и, наблюдая, самому находиться в постоянном познавательном и творческом процессе. Выбирал ли он модель, выискивал ли ей позу—он всегда делал это столько же для учеников, сколько и для себя, имея в виду свои собственные опыты и замыслы. Его мастерская была его лабораторией, отнюдь не замыкавшейся в портретных задачах, хотя портрету и было отведено в ней большое место.

Если некоторые из нас мечтали заниматься у Серова, то другие в такой же мере стремились работать у Левитана, а третьи—у скульптора Паоло Трубецкого. Достаточно было появиться Серову, чтобы появились и они. Трубецкой даже приехал из Италии. Вместе с появлением этих художников, наиболее ярких тогда в искусстве, в училище все преобразилось. Даже в общеобразовательных классах, на которые обращалось мало внимания, вдруг обновился состав преподавателей. Прежде с достаточной полнотой из научных предметов проходились только анатомия и перспектива, остальные были поставлены плохо. Теперь решено было в дополнение к общеобразовательной программе открыть высшие курсы. Из университета были приглашены видные профессора для чтения лекций по археологии, всеобщей и русской истории, а также истории мировой литературы. Училище живописи, среднее учебное заведение, постепенно превращается в высшее, где Ключевский чувствует себя лучше, свободнее, чем в университете. Он охотнее проводит время здесь и привязывается к этой пытливой, восторженной, демократической молодежи.

Не все ученики, однако, были довольны Серовым, и не

всеми учениками был доволен Серов. Приходит, уходит, молчит как-то особенно строго, взыскующе смотрит в глаза. Остановится перед чьим-либо холстом, берет кисть и черной краской начинает, как некоторые говорили, „портить работу“. Кто соглашается с его поправкой, кто явно протестует—такие сцены были в натурном классе. Серов твердит:

— Плохо, совсем плохо! Фигура у вас не нарисована. Да и нос на лице отлетел на целый аршин! Разве не видите?

Ученик оправдывается:

— Уж и на аршин! Если и ошибся, так на самую малость.

— Для вас это малость, а для меня целый аршин.—И, теряя самообладание, резко спрашивает:—Что это значит? Вы, кажется, уже заканчиваете художественное образование? Рисунок разъехался. И голова, и торс... Натурщик не стоит. Извольте взять три точки и заново построить фигуру!

Когда Серов ушел, обиженный ученик, обращаясь к товарищам, растерянно заворчал:

— Три точки, три точки... Какие это такие три точки!

Всем стало смешно. Три точки в этом случае напоминали роковые три карты „Пиковой дамы“, которые надо было во что бы то ни стало иметь! Знающие эти три точки самодовольно улыбались, а впервые услыхавшие о них так же недоумевали, как и обиженный товарищ, хотя он не был начинающим учеником, а почти дипломированным, уже накануне окончания художественного образования. Кто был виноват в том, что учащийся не знал самых элементарных правил? Он сам или его профессора, которые не умели или не хотели в начальных классах объяснить самое главное в нашей науке?

Поправляя работы, Серов постоянно курил, прислушивался к молчанию или голосам в мастерской и иногда, как бы под кистью, ронял слова:

— Да, художество... картины бывают хорошие и очень скверные. Вот и портрет тоже... Портрет нагой натурщицы, а с нею и портрет табуретки, на которой она сидит.

Ученики с различным успехом схватывали сходство. Некоторые из них готовы были долго биться над работой, другие быстро успокаивались, считая, что самое главное в ней уже сделано, но Серов был другого мнения.

— Ну что ж! Почти хорошо. Модель интересная. Вы это поняли. Однако что вам сказать? Не без нее, но и не она!

Не она! Такое замечание Серова могло привести в полное отчаяние. Не она—вот и все! Что же нужно сделать, чтобы на холсте была она, а не какая-то похожая на нее, быть

может, близкая родственница? Было бы, пожалуй, лучше, если бы не единой черты ее не попало на холст. А тут схвачено многое, почти все, словом, не без нее... „Не без нее, но и не она". Как же быть, что нужно сделать?!

Поправляя чью-либо работу, добиваясь иногда сходства, прорисовывая лицо, он, не стесняясь, признавался и в своей неудаче:

— Вот и не вышло, стало еще хуже, ну что же, выйдет завтра! Работу нужно иногда испортить, да и не один раз, чтобы в какой-то момент она засверкала.

Заинтересовавшись чем-нибудь оригинальным в работе талантливого ученика, он не делает поправок, отказывается от предлагаемой ему кисти, долго молчит, любуется:

— Понимаете живопись. Продолжайте!

Услышать такой отзыв—это значило почувствовать, что почва под ногами, наконец, перестала колебаться, что можно итти вперед, не сомневаясь в своих силах и все более обретая в них уверенность, необходимую для преодоления трудностей в том, что мы называем техникой своего ремесла, на том пути, когда само ремесло превращается в нечто чудесное—художество!

С какой радостью может взглянуть на мир живописец в ту минуту, когда свершится для него самое важное—когда он поймет, что такое живопись! Казалось бы так естественно, так обычно для всякого работающего красками понимать чудесную суть своего занятия, а между тем много ли найдется, даже среди опытных художников, людей, по-настоящему понимающих живопись?

Не раз обращался Серов в художественный совет с просьбой предоставить ему право принимать в свою мастерскую из окончивших только наиболее подготовленных, а не тех малограмотных, случайно получивших диплом, которые, не зная, что делать дальше, поступали к нему. Но он вынужден был примириться с тем, что даровитых людей вообще мало. Волей-неволей ему приходилось чаще всего иметь дело со слабыми учениками, а те даровитые, которых он хотел удержать у себя, вскоре являлись к нему для последней беседы, выражая ему благодарность за его на редкость человеческое к ним отношение.

—Чего же нехватает вам? Кажется, сделано все, что возможно.

— Мы понимаем... Но жить трудно... Ничего не поделаешь, решили поехать в академию.

„Как? Что? В академию! Вы едете в академию! Что за причина? Какая же необходимость?

Серов долго не хотел понять, почему окончившие училище бегут к тем профессорам академии, которых сами ругают. Он недоумевал, чувствовал какую-то неловкость, почти виноватость свою перед учениками, которые, как и он в этот момент, испытывали крайнее смущение. Он окончательно терялся, когда у него просили совета, к кому лучше поступать—к Киселеву или Маковскому.

„Ничего не поделаешь,—твердили ученики.—Там много льгот. Хорошая столовая. Да и уроки легче найти в Петербурге. В случае удачи—мастерская для работы, а потом командировка за границу; из мастерской Маковского посылают почти всех москвичей. Еще—диплом, академический диплом лучше“.

Серов молчит, он хорошо знает Академию художеств, но знает также непроходимую нужду этих людей, по отзыву училищного врача, на 90 процентов больных туберкулезом,—процент почти невозможный в других учебных заведениях.

Он не пытается возражать или отговаривать, с грустью пожимает на прощанье руку. Что можно сделать, когда во всей остроте встает вопрос: как быть, когда схватила нужда, когда нечего есть?!

Очень часто и очень многим Серов повторял:

— Разве это живопись? Это копирование. Где же искусство?

Писать с натуры для многих значило делать точнейшую копию с нее, протокол—так учили во всех школах. Лишь очень немногие, одаренные живописным зрением, руководясь исключительно инстинктом, умели по-своему подходить к природе и по-своему ее трактовать.

— Растопырьте глаза, чтобы видеть, что нужно. Схватите целое,—твердит Серов не понимающему его ученику.—Берите из натуры только то, что нужно, а не все. Отыщите ее смысл.

Скажет, отойдет на другой конец мастерской, издали смотрит на работы. Рядом, у соседнего мольберта, опять его голос:

— Пишете по-модному: l'art nouveau! Скучно и противно. Не лучше ли делать так, чтобы сквозь новое сквозило хорошее старое?

Кому-то он говорит:

— Зачем писать вширь, не лучше ли вглубь? Слишком уж, слишком бойко—фельетонная манера!

Поощряя Николая Сапунова, он, однако, не считал нужным замалчивать его недостатки:

— Так пишут многие. Так пишет Коровин. Зачем писать под Коровина?

Не раз доставалось и мне:

— Я захвалил вас, и что же вышло? Вы стали подражать самому себе. Не рано ли?

Сапунов, я и многие другие все в свое время получили свою долю жесткой критики, после которой было долгое время не по себе.

Так, день за днем, в своей мастерской, в частной студии и на квартирах художников, куда он захаживал запросто или по приглашению, высказывает он свое мнение и, если просят, дает советы. Там, где не любят советов, он молчит, молчит также перед удачной работой нашедшего себя или уже уразумевающего свой стиль художника. В последнем случае он только кивает головой или делает какой-то жест рукой, который означает: продолжайте, дело идет на лад, живопись понимаете.

При разных обстоятельствах, высказывая суждения, он не боится уронить себя в чужих глазах:

— У меня проклятое зрение, я вижу всякую мелочь, каждую пору на теле. Это гадость. Мне не дано чувствовать цвет, как, например, Коровину. Я только рисовальщик. Настоящих знаний материала у меня нет. Оттого часто делаю нелепости, будто занимаюсь живописью со вчерашнего дня... Сходство? Похоже? Конечно, это нужно, это необходимо, но этого еще недостаточно. Этого еще мало. Нужно что-то еще. Художество нужно, да, да, художество.

Говоря, в частности, о рисунке, он повторяет уже высказанное когда-то:

— Рисовать нужно туго, как гвоздем. О рисунке еще можно поспорить, о нем можно договориться, а цвет, краски... каждый их видит по-своему. Картину можно написать в любом заданном тоне.

Появившиеся в разное время на разных выставках новые его работы были работами мастера, но не того, который до сих пор мог почти растрогать своей живописью, а совсем другого, пришедшего к холодному жизненному опыту. Ученики мало знали о жизни этого человека, вернее сказать, не знали ничего. Они видели его то жизнерадостным, то хмурым, способным то увлечься беседою, то иногда сразу оборвать ее, отойти в сторону, сделаться мгновенно неприступным.

Что-то происходило в нем, отчего так часто менялось его лицо, лицо человека с большой выдержкой и волей. Кое-кто догадывался о каком-то его неблагополучии, может быть о начале болезни. Он будто искал, куда бы уйти и в чем бы забыться, и находил временами, как казалось,

прибежище только в совместной работе с учениками. В такие минуты, однако, не всегда можно было напомнить ему о его „специальности“. Заслышав даже восторженные похвалы своим некоторым портретам, он был способен, к удивлению всех, с раздражением отрезать:

— Я не портретист. Я просто художник.

Серов, работающий вместе с учениками и сживающийся с ними, уже давно перестал быть преподавателем в обычном смысле—он сделался только старшим среди них. Это было отчасти понятно и оценено даже теми, кто на первых порах стал во враждебное отношение к нему. Серов первый подал пример иного метода руководства. Этого метода придерживался и Константин Коровин, которого Серов пригласил в 1903 году в свою мастерскую в качестве второго руководителя, своего помощника. Прежде чем пригласить его, Серов захотел узнать мое мнение о том, как к Коровину относится молодежь, признает ли она его и примет ли с надлежащим уважением. Художественный совет все еще не мог забыть, как были освистаны когда-то учениками директор училища Философов, преподаватель перспективы архитектор Соловьев и оскорблен в головном, низшем классе престарелый, известный в свое время, скульптор Иванов.

— Многие думают, что Коровин не умеет рисовать,—заметил мне Серов,—но это не так. В рисунке он, правда, делает иногда промахи, но промахи самые незначительные—только в деталях. А общее в рисунке он чувствует хорошо.

Боязнь обструкции, которую имел в виду Серов, была вполне естественна. Учащиеся редко кого признавали настоящим художником, но Коровин находился на особом счету, по крайней мере среди наиболее влиятельных учеников, почему я и ответил, что опасаться нечего: Коровин будет принят ими хорошо. Ученики ценят его за колорит, за живопись и еще неизвестно за что—он просто нравится им.

После моего разговора с Серовым через несколько дней уверенной поступью, с веселым лицом, в мастерскую вошел Коровин—этот баловень искусства, человек-богема; как будто он входил в давно ожидавший его кружок приятелей.

Можно думать, что Серову удалось бы устроить свою мастерскую по образцу тех, какие были у итальянских художников в эпоху Возрождения,—некое объединение небольшой группы учеников и помощников вокруг своего учителя. Все зависящее от Серова было как будто сделано для

этой цели, но мастерская все же не налаживалась. Она продолжала быть только отделением, своего рода старшим классом, доступ в который был открыт только окончившим Училище живописи.

Ге, подобно Курбе, отрицал целесообразность всех школ, желающих научить тому, что труднее всего преподать,— искусству. „Учиться можно, учить нельзя“,—всегда твердил он. Серов находил возможным оправдать существование только тех школ, в которых руководитель имел бы право делать отбор талантливых людей отовсюду, то есть когда эти школы отвечали бы намеченному им типу свободных мастерских.

У многих художников свой метод работы. У Серова был также свой. Среди русских портретистов Серова считают наиболее строгим не только по отношению к людям, но и к своеобразно понятому им своему призванию и особой системе доказывать это.

Он писал быстро, быстро схватывал сходство и, однако... часто девяносто сеансов! Легко сказать, но трудно поверить. Как же хватало на это сил у него и терпения у модели? Что за нелепость, что за ненужное истязание обеих сторон? Во имя чего могла быть оправдана такая долгая пытка?

Серовский метод работы был жесток. Так скажут все, кроме тех, кто знает ремесло портретиста. Это мало поймут другие художники, незнакомые с этим ремеслом, еще менее поймут модели и совсем не поймут любители живописи, не задумывающиеся над тем, каким мастером и как создается портрет.

В литературе имеется интереснейший документ—признание Эдгара По о том, как было написано им его известное стихотворение „Ворон“. Эдгар По отваживается рассказать то самое, что принято скрывать от всех,—показать читателю, как „сшивается“ художественное произведение.

Позирующие Серову видели, как он кроит, примеряет, шьет и по нескольку раз бросает. Редко кто из специалистов в какой бы то ни было области согласился бы не только исправлять уже сделанную вещь, но и уничтожать ее, чтобы сделать другую лучше. Вот для чего девяносто сеансов, вот в чем особый метод Серова!

Если другие портретисты поступали иначе, стремились сократить сеансы для сбережения своих сил и терпения модели, то Серов не щадил ни себя, ни ее для воплощения своего портретного замысла.

В истории искусства можно найти примеры более длин-

ных сроков, чем три месяца. Всем известно, что Леонардо понадобилось пять лет для портрета Джиоконды. Всякий творческий процесс имеет свой конец, но сам автор почти всегда затрудняется, когда ему нужно поставить точку. Если на портрет смотреть так, как смотрел Леонардо, то едва ли можно исчислить, какой срок необходим для исполнения совершенного произведения.

Серов, писавший портреты большею частью с заказчиков, конечно, зависел от них в установлении длительности работы. В самом начале сеансов он вынужден был определенно сказать им, когда кончится их тягостная повинность. И в каком-то практическом смысле он не ошибался, назначая им для этого три месяца. Как бы мы ни относились к этому сроку, установленному Серовым, на практике мы убедимся, что он является почти точным, менее которого во всяком случае нельзя назначить для работы маслом над заказным „большого размера“ портретом.

Если художник может творить с „вольной“ модели как и когда угодно, то подневольный портретист, попав в обстановку заказчика, бывает сразу охвачен всякого рода обязательствами, среди которых часто наиболее существенное дорожить временем модели. Художник, привыкший работать у себя и для себя, в этом случае сразу почувствует какое-то стеснение и во все время работы, как Серов, будет думать о сроке даже тогда, когда он менее всего хотел бы думать об этом.

О времени тут нужно было бы забыть. Происходящее настолько значительно, что всякий вдумчивый человек не нашелся бы сразу определить, в чем тут самая большая важность, на чьей стороне большая пытка...

Не будучи актером по профессии, каждый человек умеет однако, хорошо играть роль, то изображая самого себя, то кого-нибудь из множества виденных им и принятых за образец лиц и личин. Портретист по опыту знает, что как раз именно перед ним модель примет все меры, чтобы не дать „чужому“ человеку заглянуть в свою подлинную сущность. Она пустится на все хитрости, быть может, использует весь арсенал уловок, чтобы подменить себя кем-то и не быть, по афоризму Ларошфуко, тем, чем она есть на самом деле. И кто бы ни был перед художником—все будут одинаковы в своем желании ускользнуть от его пытливого глаза. Даже если найдется прямой, грубоватый человек, так и тот, если он любит в себе грубость, постарается преувеличить ее и представить как достоинство.

Каждый будет осматриваться, стремясь показать себя с

выгодной, нравящейся ему стороны, и оправлять всю разноцветность своего лирического или трагического оперения. Одни будут шаржировать свои черты до невинности, еще не виданной в мире, другие—до полной греховности и даже распущенности души и тела, и лишь случайность, непредвиденная и досадная для человека-модели, вдруг выдаст его, и он станет просто человеком, со всеми уже настоящими отрицательными и положительными своими качествами.

Как в театре, так и на сеансах во время „постановки" портрета происходит та же обычная история удач и неудач. Схватил сходство и потерял его. Был этот, вполне этот человек, и вдруг он другой, и не только на холсте, но и в действительности.

Что такое сходство, как понимать его? Сходство для постороннего зрителя, для близкого родственника, сходство для зрителя-мудреца, для приятеля, привыкшего видеть своего друга в быту, или для исследователя, принимающего в расчет множество более сложных условий? Сколько времени нужно думать и обдумывать, чтобы почувствовать и заковать железом рисунка неуловимую линию портретного сходства?

Но не одна только эта решительная синтезирующая линия составляет всю задачу портретиста. Задача портрета как художественного произведения далеко не решена, если уловлено даже внутреннее сходство. Перед художником встает еще другая, столь же значительная и ответственная задача. Помимо модели, живущей своей жизнью, живет еще искусство со своими своеобразными законами, живет еще ремесло, связанное с искусством и требующее не только одного навыка, но еще большего расширения этих навыков и уменья каждую минуту пребывать в процессе творчества, а не обычного только уменья писать. Портрет имеет свою архитектонику, свою фугу. Оперирующий линией и цветом ищет созвучий между той и другой. Он может быть закройщиком и портным, поэтом и музыкантом... Столь широко поставленные задачи могут увести, конечно, слишком далеко, но что же делать—таково искусство.

По своему „инвентарю", по грубому материалу с которым художник имеет дело, он одновременно и ремесленник. Прежде чем стать музыкантом, и даже в момент, когда он делается им, он не забывает, что его орудия производства—подрамники, гвозди, холст, краски—входят в каком-то смысле в состав его искусства как неделимая его

часть. Об этой стороне живописи, также чрезвычайно важной для художника, приходится упоминать только потому, что в момент сеансов портретист не всегда бывает полновластным хозяином положения. Его материал капризен. Часто не сам мастер, а материал диктует, когда нужно торопиться и когда задерживать работу. Тут опять возникает вопрос о сроках. Но как заставить краски сохнуть быстрее или медленнее, когда каждая из них сохнет поразному? Как сохранить заданный себе слой поверхности, когда нужно спешить?

Нужно ли к сказанному прибавлять, что помимо перечисленных моментов есть нечто, еще более осложняющее и без того сложную, всегда перегруженную (в отличие от других видов живописи) технику портрета. Это нечто не имеет ничего общего с творческим процессом, но является тем, что способствует ему или нарушает его. Это только деталь, черта, некоторая подробность, как бы подразумеваемая сама собой. Не только для работы пейзажиста, но и для всех художников нужна соответствующая погода. Портретист помимо этой погоды знает еще и другую—ту, которая устанавливается между ним и его моделью. Эта погода еще более непостоянна. Как барометр, чувствуя колебание стрелки, Серов часто не мог удержаться от замечания: „Я готов все понять. Набежала туча, стало темно—работать нельзя, но капризы, капризы людей... Нет, нет. Надоело!“

Серов хмурился, смолкал.

В начале своей деятельности Серов писал портреты с тех, кто ему нравился, с приятных или родственных ему людей. Приобретая известность, Серов уже поступает в общее пользование, принимает заказы от „всяких людей“. Он уже везет воз бытовых обязательств, напрягает свои силы, берет даже в „гору“. Наступает кабала портретиста, кабала до самой смерти. Купцы, мелкие и крупные дворяне всех видов, князья всех оттенков—вся вереница социальных разновидностей делается ежедневно прицелом его живописного глаза. Серов хочет изучить всех, забывая силы своих нервов. Вместо непосредственного „доброго“ глаза, с его живописной бодростью, появился глаз строгого, язвительного наблюдателя этих представителей высшего буржуазного общества и их жен, живущих с собачками на шелковых диванах и позирующих перед художником после бала. В то время как многие считали его портреты игрой на публику, он делает их так, что едва ли они оказались бы у места на Весеннем салоне как произведения, отве-

чающие характеру этой выставки. А те, которые предпочитали обращаться с заказами к этому известному и лучшему художнику, разве они оставались вполне удовлетворенными в своем тщеславии?

Кажется, никто из русских портретистов, ни Перов, ни Крамской, ни Репин, не ставил себя в такое странное положение, в своего рода постоянную войну с теми, кого они писали. По портретам Серова всегда можно легко установить не только „дистанцию“ его отхождения от „весны его сердца“, то есть от ранних его работ времен „Девушки, освещенной солнцем“, но и степень симпатии к тем, кто был подчас невольным виновником его быстро наступившей зрелости. Ум с некоторых пор становится почти единственным руководителем Серова как в его сближениях с людьми, так и в его искусстве.

Портретная галлерея современников, оставленная Серовым, представляет поучительный пример того, как опасно быть в эпоху буржуазного строя профессиональным художником-портретистом, работающим на заказ. Как бы это ни казалось парадоксальным, но можно с полной уверенностью утверждать, что оправданное некогда сочетание двух понятий „портрет“ и „высокое искусство“ с каких-то пор становилось практически почти невозможным и притом повсеместно в Европе. Не один только Серов, но и все оставшиеся в истории портретисты (а их мало) убеждают нас, что в пределах большого мастерства если и был еще возможен в его эпоху портрет, то лишь студийного характера, как работа, делаемая для себя, вне заказов и даже вне выставок (к таким принадлежат ранние портреты Серова).

Из всего сказанного в этой области художниками разных стран можно выделить лишь небольшое количество работ, если не стоящих на одном уровне с работами более ранних мастеров, то чем-то приближающихся к этому уровню—и все эти работы будут либо портреты жены, либо родственников, либо друзей. Обзор же портретов „вельможных“ заказчиков невольно приводит к отрицательным выводам. В самом деле, что представляют собою эти разноименные, но единообразные по своему внутреннему и внешнему облику персоны обезличенной, даже в отношении костюма, упадочной буржуазной эпохи? Каким нужно быть художником и какую нужно иметь кисть, чтоб изображать в большинстве случаев скучающих, пустых обывателей, пригодных разве только для фельетонных очерков? Что как не сатиру мог бы избрать художник, оперируя таким маложивописным, почти мертвым материалом?

И Серов поневоле делается сатириком, а подчас и злым мстителем. Живописец становится обличителем и сам с горечью замечает, как прирожденное ему стремление к совершенству едва находит себе место в той специальности, которая в условиях обывательского быта превращается из самоценного искусства в своего рода прикладничество.

Но Серов и в этих условиях все же умеет заинтересоваться портретом как живописец. Мало того, что только он один среди других портретистов имел смелость трактовать людей, не считаясь с их недовольством, но и в каждом заказном портрете он всегда выискивал что-нибудь интересное, остро характеризующее позу и всегда новую тональность. В портретах Серова нет обычного „телесного цвета", смешанного из определенных красок, как у Перова и Крамского, нет битюма, неизбежного в тенях, а также первой сорвавшейся с палитры „подходящей" краски... Если у других художников бывали единичные портреты в каком-то отношении лучше серовских, то это лишь случайные удачи. У Серова работы сделаны „наверняка", и благодаря его упрямой воле они все удачны, всегда отмечены знанием мастера большой культуры.

Н. Ульянов. Воспоминание о Серове, „Искусство", М.,—Л., 1945.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Стр.

От составителя 3

Федотов Павел Андреевич
А. В. Дружинин. Воспоминания о П. А. Федотове . . 7

Айвазовский Иван Константинович
Гайвазовский в Италии 26
И. Н. Крамской—А. С. Суворину 28

Зарянко Сергей Константинович
В. В. Стасов. Выставка картин С. К. Зарянки 30

Из хроники Училища Живописи и Ваяния в Москве
В. Г. Перов. Наши учителя 33

Саврасов Алексей Кондратьевич
И. И. Левитан. По поводу смерти А. К. Саврасова . . 58

Ге Николай Николаевич
Н. П. Ульянов. Н. Н. Ге. 60

Чистяков Павел Петрович
И. Е. Репин. Воспоминания о П. П. Чистякове 66
М. В. Нестеров. П. П. Чистяков 69

Перов Василий Григорьевич
В. В. Стасов. Перов и Мусоргский 73
М. В. Нестеров. В. Г. Перов 94

Крамской Иван Николаевич
И. Н. Крамской. Судьбы русского искусства 100
И. Н. Крамской—М. Б. Тулинову 117
И. Н. Крамской—М. Б. Тулинову 119
И. Н. Крамской—Н. А. Александрову 120
И. Н. Крамской—П. М. Третьякову 124
И. Н. Крамской—А. С. Суворину 126
И. Е. Репин. Иван Николаевич Крамской 129

Выставки передвижников
В. В. Стасов. Передвижная выставка (1871) 165
М. Н. Салтыков-Щедрин. Первая русская передвижная художественная выставка 177
И. Н. Крамской—Ф. А. Васильеву 183
В. В. Стасов. Скульптурные выставки 184
В. В. Стасов. Художественные выставки 191

В. В. Стасов. Передвижная выставка (1878) 201
И. Н. Крамской—П. М. Третьякову 220
В. В. Стасов. Портрет Мусоргского 223
В. В. Стасов. Заметки о Передвижной выставке (1883). 226
В. В. Стасов. Наши художественные дела 232

Верещагин Василий Васильевич
В. В. Стасов. Художник В. В. Верещагин 246
И. Н. Крамской—из письма П. М. Третьякову 247

Куинджи Архип Иванович
А. А. Рылов. Воспоминания 251

Репин Илья Ефимович
И. Е. Репин. Далекое близкое 264
И. Е. Репин. Старая Академия 269
В. В. Стасов. Картина Репина „Бурлаки на Волге“ . . . 272
И. Э. Грабарь. Репин 275
И. Н. Крамской—В. В. Стасову 280
И. Н. Крамской. И. Е. Репину 281
И. Е. Репин—Н. С. Лескову 282
А. П. Остроумова-Лебедева. Автобиографические записки 283

Суриков Василий Иванович
Суриков о себе и своем искусстве 299
М. В. Нестеров. В. И. Суриков 315

Васнецов Виктор Михайлович
М. В. Нестеров. В. М. Васнецов 322

Васильев Федор Александрович
И. Н. Крамской—Ф. А. Васильеву 327
И. Н. Крамской—Ф. А. Васильеву 328
И. Н. Крамской—В. В. Стасову 332
И. Н. Крамской—И. Е. Репину 333
И. Н. Крамской—П. М. Третьякову 334

Врубель Михаил Александрович
С. П. Яремич. Врубель 335

Левитан Исаак Ильич
М. В. Нестеров. И. И. Левитан 339

Серов Валентин Александрович
И. Э. Грабарь. Серов 345
Н. П. Ульянов. Валентин Александрович Серов 353

Техредактор *Б. Затван.*

А 05296. Подписано в печать 10/VI—1948 г. Колич. п. л. 23¼.
Уч.—изд. л. 21,45. Знаков в 1 п. л. 39,7 тыс. Тираж 10 тысяч.
Типография Крымиздата, Симферополь, ул. Кирова, 23.
Заказ № 3758. Цена 10 руб.

Список опечаток

Страница:	Строка:	Напечатано:	Читать:
31	25 сверху	[illegible]	[illegible]
64	9 сверху	вобще	вообще
82	11 сверху	не могли выпустить	не могли не выпустить
83	8 сверху	У Перова этот	У Перова это тот
188	7 снизу	колоссы	колосса
211	17 сверху	ходившей	ходившую
236	20 снизу	который	которой
282	20 сверху	Изогиз, М.,1987 г.	Изогиз, М., 1937 г.
301	12 сверху	брусинкой	брусникой
304	12 снизу	Я. Д. Менченков	Я. Д. Минченков
348	7 снизу	Маиэ	Мане
357	3 снизу	ком-уто	кому-то

В. В. Стасов. Передвижная выставка (1878) 201
И. Н. Крамской—П. М. Третьякову 220
В. В. Стасов. Портрет Мусоргского 223
В. В. Стасов. Заметки о Передвижной выставке (1883). 226
В. В. Стасов. Наши художественные дела 232

Верещагин Василий Васильевич
В. В. Стасов. Художник В. В. Верещагин 246
И. Н. Крамской—из письма П. М. Третьякову 247

Куинджи Архип Иванович
А. А. Рылов. Воспоминания 251

Репин Илья Ефимович
И. Е. Репин. Далекое близкое 264
И. Е. Репин. Старая Академия 269
В. В. Стасов. Картина Репина „Бурлаки на Волге" . . . 272

Техредактор *Б. Затван.*

А 05296. Подписано в печать 10/VI—1948 г. Колич. п. л. $23^1/_4$.
Уч.—изд. л. 21,45. Знаков в 1 п. л. 39,7 тыс. Тираж 10 тысяч.
Типография Крымиздата, Симферополь, ул. Кирова, 23.
Заказ № 3758. Цена 10 руб.